مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

في صحبة الأميرين
أبي فراس الحمداني
وعبدالقادر الجزائري

الحمداني



الدكتور أحمد درويش

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

في صحبة الأميرين
أبي فـراس الحـمـداني
وعـبدالقادر الجزائري

الدكتــور أحمد درويش

أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعه الباحث
في الأمانة العامة للمؤسسة ماجد الحكواتي

تصميم الغلاف والإخراج الداخلي: محمد العلي

الطباعة والتنفيذ: أحمد متولي - أحمد جاسم

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تلفون: 2430514 **فاكس:** 2455039 (00965)

2 0 0 0

تصـــديـــــر

ما المبرر الذي دعا مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري إلى الجمع بين أميرين عربيين تفصل بينهما مسافة بعيدة مكاناً وحقبة مديدة زماناً في كتاب واحد؟ لقد كانت الموازنة بين شخصيتين أحد الفنون التي عرفها التراث، وكلنا نذكر الكتاب الشهير للآمدي «الموازنة بين البحتري وأبي تمام»، وإذا كانت الموازنة تهدف أساساً إلى ترتيب قيمي لشخصين يشتركان في مجال واحد ومتقاربين زماناً ومكاناً وإعطاء المبررات لذلك، فليس هدفنا في هذا الكتاب إجراء موازنة بين الأميرين خصوصاً أن الاختلاف في البيئة يفقد هذه الموازنة عدالتها، لأن لكل بيئة مواضعاتها، ولا يجوز أن نحاكم شخصاً بقوانين عصر آخر.

الهدف هو رصد بعض الملامح المتشابهة بين الأميرين، فنحن لسنا مع من يقول: بأن التاريخ يعيد نفسه، ولكننا نؤمن بأن هناك قوانين غير مكتوبة للتاريخ تتبدى بأشكال مختلفة، مما يبرر لنا البحث عن بعض هذه القوانين المراوغة التي تلتقطها العين الذكية من خلال الكثير من الأمور المتباينة والمتساوقة.

وإذا كانت هناك بعض التشابهات الظاهرية بين الأميرين فإن التشابه الجوهري بينهما أنهما خاضا معركة واحدة غير متكافئة مع عدو واحد في أزمنة وأمكنة مختلفة.

فأبو فراس واجه - كواحد من قواد سيف الدولة - على الحدود الشمالية للعالم العربي دولة الروم، وهي أحد جذور الغرب المعاصر، وهذه الجبهة ظلت مشتعلة منذ غزوة تبوك - التي كانت تحركاً وقائياً - وعلى مدى ثمانية قرون حتى سقوط الدولة البيزنطية أمام محمد الفاتح في أطول حرب عرفها التاريخ، وكانت الدولة الحمدانية تتحمل في النصف الأول من القرن الرابع الهجري بإمكاناتها الضعيفة عبء هذا الحرب، بينما وقفت الخلافة العباسية والدول الأخرى التي تتوزع الوطن العربي متفرجة وأحياناً متواطئة، وكلنا نذكر بيت المتنبي الشهير وهو يخاطب سيف الدولة.

وســـــــوى الـروم خـلـف ظـهــــــركَ رومٌ

فـــــعـلـى أي جـــــانـبــــيك تـمـيـلُ

كان على الدولة الحمدانية أن تجابه الروم وحدها في معارك متصلة، بالإضافة إلى القبائل المتمردة، والحكام الطامعين، ولم تكن شجاعة سيف الدولة وأبي فراس كافية لسد الخلل بين

طرفي المواجهة، فما لبثت الدولة الحمدانية أن انهارت واستولى الروم على الثغور، وامتدت هجماتهم من الحدود الشمالية إلى عمق بلاد الشام تخرب وتسبي دون أن تجد رادعاً في عالم عربي يعجّ بالفوضى والاختلاف.

كانت معركة أبي فراس غير المتكافئة مع الروم حلقة من المواجهات المستمرة بين غرب عدواني عنصري يريد بسط هيمنته على العالم وبخاصة المنطقة العربية التي أخذت منذ ظهور الإسلام تشكل منطقة إشعاع وجذب عالمية تبشر بالمساواة والعدالة ومثلت التحدي الأساسي لمطامع الغرب، وهذا التناقض بين منهجين جعل المواجهة محتمة ومستمرة، فمن مواجهات مع الدولة البيزنطية إلى الحروب الصليبية، إلى معارك استرداد الأندلس، إلى معارك البحر المتوسط والمغرب، إلى الاستعمار الحديث، إلى إنشاء إسرائيل، معركة واحدة الهدف منها الهيمنة الاستعمارية وإن لبست أحياناً برقع الدين للتحميس أو للخداع.

وواجه الأمير عبدالقادر في الجزائر حلقة أخرى من حلقات هذه الحرب المستمرة ممثلة بفرنسا، التي اختلقت حادثة تافهة لتبرر بها احتلالها للجزائر ثم إلحاقها بفرنسا، وتزعم الأمير عبدالقادر المقاومة، وخلال خمسة عشر عاماً حاول خلالها أن يستجمع كل الطاقات الممكنة ويطورها، ولكن بطولته وشجاعته لم تطمس الفارق الكبير بين أوربا ناهضة وشرق متخلف، وكما حدث في المشرق حدث في المغرب، تحملت الجزائر وحدها عبء الضغط الأوربي، ووقفت سلطات تونس والمغرب والدولة العثمانية متفرجة بل ومتواطئة أحياناً، وواجه الأمير كما واجه سيف الدولة رواسب التخلف، فكان عليه أن يحارب على جبهتين جبهة العدو الخارجي وجبهة العدو الداخلي (قبائل المخزن - بقايا الأتراك - بعض الطرق الصوفية...) وكانت النتيجة استسلام البطل دون أن يفقد احترامه في نظر العدو والصديق.

إن الأميرين أبا فراس وعبدالقادر يقفان على تباعد التاريخ والمكان كبطلين في مواجهة مستمرة مع عدو تاريخي تتغير أشكاله وأسماؤه دون أن يتغير جوهره، ولقد أدى الأميران واجبهما الوطني والقومي. وإذا كانا لم يستطيعا أن يحسما المعركة لصالحهما فلأن المعركة تقتضي رداً عربياً موحداً يدرك طبيعة المعركة وأهدافها، وتقتضي تغليب الحس الوطني والقومي على التمزقات القبلية والمذهبية والحزبية والإقليمية.

لعلنا استطعنا إدراك إحدى قسمات تاريخنا الرئيسة من خلال وضع البطلين في إطار واحد. ولقد قام الدكتور أحمد درويش بمجهود ضخم في الجمع بين الأميرين في هذا الكتاب وبوقت قياسي، فله كل شكرنا وتقديرنا.

عبدالعزيز سعود البابطين

أغسطس ٢٠٠٠

بين يدي الكتاب

هذه مقارنة أوحت بها مناسبة، وليس كل ما توحي به المناسبات يذهب بذهابها، فروميات أبي فراس جاءت من وحي مناسبة أسره، وقصائد المتنبي وراءها مواقف ومناسبات من الرضى والغضب، وروائع ابن الرومي تثيرها أسباب من التوجس، والتخوف، والتشاؤم، ربما لا تصلح في نظر غيره من الناس مثيراً لأية مشاعر .

وتاريخ الآداب والفنون يعرف الكثير من الأعمال الخالدة التي أوحت بها مناسبات عابرة .

وفكرة التقاء الأمير أبي فراس الحمداني، والأمير عبدالقادر الجزائري، في كتاب واحد أوحت بها فكرة تنظيم دورة للشعر ونقده في الجزائر، تحمل اسم « أبي فراس الحمداني » في إطار ما تقوم به مؤسسة البابطين من نشاط في هذا المجال، وبرزت فكرة الجمع بين الأميرين، انطلاقًا من كونهما مرّا بتجارب متشابهة على اختلاف المكان والزمان، فهما أميران، وفارسان، وأسيران في بلاد الفرنجة، وشاعران، على تفاوت في نصيب كل منهما في بعض هذه الصفات، وهما في نهاية المطاف يستظلان بثقافة واحدة، وقيم متوارثة تجلت أصالتها وجمالياتها في حياة كل منهما وآثاره .

ولقد قام الكتاب على مدخل تمهيدي يناقش منهج رسم الشخصية ومواطن الائتلاف والاختلاف في الشخصيتين اللتين تدور الدراسة حولهما، وما يمليه ذلك من طبيعة النظرة التي ترصد من خلالها كل شخصية منهما، وما ينبغي تلافيه في إطار رسم الصورة المتوخاة، وقد أعقب ذلك المدخل بابان، تم في أولهما الوقوف في رحاب

أبي فراس ، انطلاقاً مــن « النص الشعــري » الذي يمثل موهبته الأولى التي أحلته مكانًا مميزًا في صدارة شعراء العربية في أوج تألقها ، واستعانة بالجـوانب الضرورية من السيرة الفردية والجماعية ، واعتمادًا على المنهج الجمالي في قراءة النصوص .

وفي البـاب الثـاني تمَّ الوقـوف في رحـاب عبـدالقـادر انطلاقـاً من « السيـرة » التي شكلت مسـيرته كـمـجـاهـد ، وقـائد ، وصـاحب هدف دقـيق في بناء الدولة الحـديثـة واستنهـاض مشـاعــــر الأمـة ، والتي أهلته لأن يكون في طليعـة رجـال نهـضـة الأمـة العـربية والإسلامية في العصر الحديث ، واستعـانة ببقـية مواهبه التي ساعدته على أداء هدفه ، ومن بينها الشعر والعلم .

ولعل في لقـاء هذين العلمين بين طيات كـتاب واحـد ، مـا يسـاعـد على انعكاس مزاياهما الضافية في مراياهما الصافية ، فيتولد عن التقاء النور بالنور إشعاعات ينعكس ضوءها على الحـضـارة والفن العربيين ، مما قد يغري بالتأمل في مزيد من صـفـحـاتهـما الناصعة ، وتمثلها تأهباً لغد أفضل .

وباللـــــه التـــوفيــــق ، ، ،

أحمد درويش

مسقط في ١٢من ربيع الأول سنة ١٤٢١ هـ

١٦من يونيو سنة ٢٠٠٠ م

مدخل
بين شخصيتين
ملامح الائتلاف والاختلاف

الاقتراب من مجال الشخصيات التاريخية التي اتسمت بالتميز في جانب أو أكثر من جوانب الإبداع الإنساني، اقتراب يتطلب الكثير من أخذ الحيطة والحذر من قبل الباحث الذي يريد أن يكون موضوعيًا في رسم ملامح التميز، ومعرفة المكونات التي أهلت هذه الشخصية لتكتسب صفة «التاريخية»، وتتميز عن كثير من الأفراد الذين ينتمون إلى مجال أو أكثر من مجالات نشاطها الإنساني، وقد يتميزون في بعض هذه المجالات، بل قد يتفوقون في جوانب منها - إذا أخذت هذه الجوانب فرادى - على الشخصية التاريخية ذاتها.

وأول ما ينبغي التحوط منه، تأثير قوة الجذب الذي تمتلكه عادة هذه الأنماط من الشخصيات، وهو جذب لا يستطيع أن يفلت منه الباحث بعد طول المقام مع هذه الشخصية قراءة وتنقيبًا ومعايشة، حتى إن الشخصية لتبعث أحيانًا من عصرها الذي عمرته إلى عصر الباحث الذي يعيشه، وتتجاوز الساعات التي يحددها الباحث لها باعتبارها «موضوعاً» يتم بحثه من خلال وسائط مكانية أو زمانية أو تقنية معينة، فتتحول إلى شاغل يملأ فراغ الباحث خارج إطار قاعة الدرس، أو صفحة الكتاب، أو شاشة المعلومات، ويصير «صاحباً» يتجاذب هو والباحث رقعة الزمان أو المكان التي تفصل بينهما، يحاول كل منهما أن يختزلها لصالحه، وأعترف أن الأمير أبا فراس

والأمير عبدالقادر من الذين مارسوا عليَّ ذلك التأثير، فانتقلت إلى عصريهما ومصريهما، ودعوتهما إلى زماني ومكاني، لكنني كنت أُدرك في نهاية المطاف أنك لكي ترى الأشياء بوضوح، فلابد أن تحتفظ بفاصل مناسب بين العين والجسد المرئي، ولابد كذلك أن تختار الزاوية الملائمة التي ترى من خلالها المكونات الرئيسية الجوهرية، التي أتاحت لهذه الشخصية أو تلك ما أتاحت .

وقد يجد الإنسان أحيانًا صعوبة في الرؤية الموضوعية للشخصية ناتجة عن كمية الضوء المحيط بها، وهي كمية لها جانبان من المخاطر، يكمن أحدهما في عدم توافر القدر الضروري للرؤية، ويتمثل ذلك في نقص المعلومات أو انعدامها عن ملمح من ملامح الشخصية أو مرحلة من مراحلها، لكن الجانب الثاني من مخاطر الضوء قد يتمثل أحيانًا في زيادة كمية الضوء على القدر المطلوب، ويتجلى ذلك في المعلومات المبهرة أو المسلّمات المتتالية التي يرددها باحثون سابقون على نحو متواتر، فتغري التفكير بأن لا يعود إلى التقليب فيها، وتدفع إلى الانطلاق منها إلى ما يتلوها، ومع أن ذلك اللون من اليقين هو في ذاته مطلب أساسي من مطالب بناء البحث العلمي، فإن القدر الزائد منه قد يعوق حرية ذلك البحث ونموه وتجدده، إن ذلك يشبه على نحو ما عنصر الدهنيات في الدم البشري، فهنالك قدر لابد منه لكي يؤدي الدم وظيفته على نحو صحي في حفظ الحياة واستمرارها، لكن ذلك القدر لو تجاوز الحد المعقول فسوف يشكل عوائق في مجرى الدم ذاته قد تنسد معها الأوردة والشرايين، ويتوقف ضخ الحياة إلى القلب، وأبو فراس وعبد القادر من الشخصيات التي حظيت بالاهتمام على امتداد المسافات الفاصلة بين كل منهما وعصرنا، اهتم بهما أولياؤهما كما اهتم بهما أعداؤهما، وشكلت بعض مواقفهما مناخًا أسطوريًا قد يدفع البعض إلى أن يرى كل شيء حسناً . وقد يدفع الآخرين إلى أن يتطرفوا في الاتجاه المقابل، واختيار زاوية الرؤية المناسبة، وكمية الضوء المطلوبة في مثل هذه المواقف يحتاج إلى الدقة والاهتمام .

إن رسم الشخصية يكتسب أبعادًا أخرى تتطلب مزيداً من العناية عندما يتم رسم هذه الشخصية في إطار مقارن، أي عندما يكون الحديث عن شخصيتين متميزتين أو أكثر يتم وضعهما في إطار واحد، وهنا لابد أن تكون دوافع الجمع والاختيار ذاتها موضع مساءلة أولى، لأن الأفق التاريخي والجغرافي والنوعي مليء بالشخصيات المتميزة، وتبقى كل منها وهي مستقلة في إطارها، لها حيزها الخاص بها، لكنها عندما تدفع إلى أن تدخل مع شخصية أو شخصيات أخرى في إطار واحد فلابد أن يراعى أولاً تناسب الأحجام الذي يسوغ الجمع في الإطار، ولابد أن يكون ذلك التناسب حقيقيًا فلا يتم اللجوء إلى تضخيم ملمح في إحدى الشخصيات، واختزال نظيره في أخرى، وغالبًا ما يؤدي التعسف في مثل هذه الحالات إلى الإساءة إلى الشخصية التي يراد تكريمها، إن العصا تظل مفيدة في مجالها، يتوكأ عليها الإنسان، ويهش بها على غنمه، ويقضي بها مآرب أخرى، لكنها بدءًا من اللحظة التي تقارن فيها بالسيف، يلحق الضرر والحيف بالمقارن والمقارن به، وأجدى من هذا أن تكون المقارنة بين سيفين أو عصوين .

ولا شك أننا في إطار بحثنا هذا نملك سيفين صالحين للمقارنة، لكنهما أيضًا ينتميان إلى عصرين ومصرين مختلفين، ولابد أن تُراعى بواعث الاختلاف بالقدر نفسه الذي تراعى فيه دوافع الائتلاف .

إننا أمام شخصيتين يعتز كل منهما بانتمائه العربي الإسلامي، بكل ما يعنيه من امتداد حسي يتمثل في سلاسل النسب الموثقة المتلاحمة، والتي تصل بكل منهما على اختلاف الزمان والمكان إلى منبع واحد هو العروبة العرباء والإسلام النقي في صورتهما الشامخة الأولى، وتنتهي السلاسل الحسية والمعنوية إلى الدوحة الحسنية، حيث ينتمي أبو فراس إلى شيعة علي، وينافح عنهم، وتمتد جذور عبدالقادر نسباً إلى نفس المنبع، ويعتز كل منهما بذلك، ويسجله في مآثره شعرًا أو نثرًا .

لكن ذلك الانتماء المشترك يأخذ أيضًا طابع تجسيد القيم المثلى التي أعلت من قدر كل من الشخصيتين، وأبرز هذه القيم الفروسية التي يجسدها كل منهما في عصره، لا من خلال شخصية المحارب الشجاع فحسب، وقد كان كل منهما في هذا بطلاً مشهودًا له، ولكن من خلال التعامل مع الآخرين خصوماً أو أولياء بمعايير الفروسية التي جسدها الشعر العربي (وإليه تنتمي الشخصيتان بدرجات متفاوتة) على نحو جعل الآداب العالمية الأخرى تقتبس منه هذا المصطلح في إبداعاتها، ويحاول صفوة أبنائها وفرسانها اكتسابه في سلوكهم، والفروسية ملمح عربي إسلامي مشترك قد يأخذ أحيانًا مسمى «الفروسية» كما كان الشأن عند أبي فراس الفارس العربي، أو يأخذ مصطلح «الفتوة» كما هو الشأن عند عبدالقادر المجاهد المتصوف، ولكنه يتحقق لديهما معاً، ويلتقيان في جوهر الصفة، ويُعدّان من أفضل أبطالها الذين جسدوها، قولاً وفعلاً على تفاوت بينهما يقل أو يكثر في درجة الإجادة على ظهر الحصان، أو في بحور الشعر مع التقائهما في الميدانين معاً. والفروسية من لوازمها الاتصال بالمرأة على نحو متميز، وقد التقت الشخصيتان في هذه الخصوصية، فشخصية الأم تحتل في حياة كل منهما مكاناً خاصاً، يتجاوز ما هو معهود من برِّ الأبناء لأمهاتهم، فأبو فراس يكاد يكون عاشقًا لأمه الشابة التي لم تنجب سواه، وغاب عنها أبوه في طفولته المبكرة، فالتفَّتْ حوله، ورعته بكل مشاعرها، ثم غاب هو عنها أسيراً في ريعان شبابه، فظلت تبكيه، ويبكيها حتى ماتت، ولحق بها بعد أن سجل ذلك في صفحات تُعد من أنصع صفحات الشعر العربي ، وعبد القادر كان أيضًا شديد الاحتفاء بأم عجوز، لكن احتفاءه بها لا يقف عند الرعاية المعتادة، وإنما هو إجلالٌ تحتل به هذه المرأة مكانتها في المحافل الدولية، ويُقبّل إمبراطور فرنسا يدها، وتسأل كبار الشخصيات العالمية عنها، ويؤخذ رأيها في كبريات الأمور، ثم حين تضعف، يُصر ولدها الأمير أن يحملها معه إلى كل مكان وأن يخدمها بيديه، فإذا صعبت عليها الحركة، امتنع هو عنها حتى لو كان ذلك للحج، وإذا كان أبو فراس قد فاض تعبيره عن إجلال الأم شعراً، وجاء تعبير عبدالقادر رعاية وبرّاً، فإن أصل الملمح سوف يبقى، وفروق التعبير لابد أن تُراعى .

والمرأة عند الفارس هي رمز الجمال والعشق ، وقد ضرب الرجلان بسهم وافر في ذلك المجال سلوكًا وقولاً ، كلٌّ على حسب ما أتيح له ، فغزليات أبي فراس ما زال يتغنى بها الناس برغم مرور أكثر من ألف عام عليها ، وتصريحات عبدالقادر نثرًا وشعرًا وسلوكًا بسطوة الجمال عليه ، ذائعة في رسائله وقصائده .

على أن الرجلين كان من قدرهما أن يكونا أميرين ، وإن اختلفت طرائق وصولهما إلى الإمارة أو وصول الإمارة إليهما ، فأبو فراس ولد في بيت الإمارة ، وعاش في مناخ صراعاتها طوال عمره القصير ، ورأى مصرع أبيه وهو طفل في الثالثة بسبب الصراع على الإمارة ، وتولى هو نفسه الإمارة وهو فتى صغير في منبج ، ثم عاد إلى توليها بعد فترة الأسر الشهيرة حين تولى حمص ، ثم سعى إلى إمارة أكبر بعد موت سيف الدولة ، فكان ذلك السعي في ذاته سبباً لقتله على يد ابن أخته وأعوانه ، ومن هنا فإن طيف الإمارة أو شبحها قد غلف حياة أبي فراس القصيرة من المهد إلى اللحد .

أما عبدالقادر فقد كان أبعد ما يكون عن الإمارة ، إذ نشأ في بيت علم وتصوف ، وفي زمن كان يتولى الإمارة فيه في الجزائر الأتراك أو من ينيبونهم ، ثم جاء الفرنسيون ، فأطاحوا بالأتراك لكي يحلوا محلهم ، أو يتخذوا بعض صنائع لهم ، يديرون لهم الأمور ، ولم تكن نشأة عبدالقادر ولا محيطه تؤهله ليكون على صلة بالإمارة في مثل هذا المناخ ، ولكن الإمارة سعت إليه على نحو ما سنرى ، وخلال سنوات إمارته ، نجح في أن يجسد مفهومها الخالص حتى يصير مرتبطاً باسمه ، فلا تذكر كلمة « الأمير » في الجزائر في العصر الحديث إلا ويرد اسم عبدالقادر ملازماً لها حتى دون أن يُسمّى ، وهكذا تضيف الإمارة ملمحاً إلى الملامح السابقة التي تجمع بين الرجلين في إطار واحد .

وإذا كانا أميرين ، فقد قدر لهما أن يكونا كذلك أسيرين ، ولم يقتصر التشابه بينهما على مجرد وقوعهما في الأسر فترة طويلة من الزمن ، وإنما يمتد إلى وقوعهما

أسيرين خارج ديار العرب والمسلمين ولدى «الفرنجة» بالمعنى العام، أولهما في بلاد الروم، والثاني في بلاد الفرنسيين، ويمتد كذلك إلى معرفة لقدر كل منهما عند آسريه، ومحاورتهم له، ورده عليهم شعرًا، وتمسك كل منهما بمبادئه خلال فترة الأسر الطويلة، وسواء أكان الأسر في « سجن خرشنة »، أو في « قصر أمبواز »، أو كان الأسير قد وقع وهو في ساحة الحرب بعد أن نال من الروم، ونالوا منه، وأثخنوه بالجراح، أو كان قد استسلم بعد طول بلاء، وسلَّم فرسه الأسود للفرنسيين، واصطحب معه ضباطه وحاشيته، فسوف يبقى كل منهما في الحالتين يحن إلى بلاده، ويرفض البقاء حيث هو مهما كان الثمن تكريماً، أو يرفض العودة وفكاك الأسر حين يتاح، إلا في إطار اتفاق يضمن لرفاقه نفس ما يتاح له من مزايا، ويبقى في كل الحالات شامخ الرأس، معبرًا عن اعتزازه بقيمه ومبادئه وعن معاملة آسره معاملة الند للند. وقد عبر الأسيران عن الفترة التي قضياها في بلاد الأعداء، كلٌّ بما أتيح له من قدرات أدبية، فكانت « روميات » أبي فراس درة القصائد في الشعر القديم، وواحدة من شوامخ التعبير عن النفس الإنسانية في كل اللغات، وكانت كتابات عبدالقادر جليّة في الرد على علماء فرنسا الذين أساء بعضهم فهم الإسلام، ومخاطبة الأكاديمية الفرنسية التي اختارته عضواً بها، والرد على الرسائل التي كانت تصله، تستوضح أسرار التسامح والرقي الذي يتبدى في تصرفاته، والذي تتجلى من خلاله الحضارة الإسلامية في معارض لم تكن معروفة لديهم من قبل.

على أن هذه النقاط الكثيرة من التقارب والتشابه بين تجربة كل من الشخصيتين، والتي تتيح من بعض الزوايا لهما أن يجتمعا في إطار صورة واحدة، لا ينبغي أن تشغلنا في إطار حميا التحمس عن نقاط التباعد بينهما، وهي نقاط تقفز أحيانًا أمام العين، كما يقول الفرنسيون، وأولها بعد المسافة الزمنية والمكانية، فأبوفراس ولد عام ٣٢٠هـ، على حين ولد عبدالقادر عام ١٢٢١ هـ، بفارق تسعة قرون بينهما، وهو فارق زمني

كبير تتولد عنه فروق كثيرة فيما يحيط بهما من مظاهر الحياة ، وألوان العلاقات بين الأفراد والمجتمعات وطرائق التعبير ، وموقع الأمة التي ينتميان إليها من القوة أو الضعف والتماسك أو التفكك والهيمنة أو الرضوخ ، وهناك فرق كذلك في المكان بين الشام والمغرب الأقصى من حيث الطبيعة المكانية ، والعلاقة بالمحور المركزي للخلافة الإسلامية ، والعلاقة بمستوى الإنتاج الأدبي في الشعر ، وبخاصة إذا أضيف لذلك فرق ما بين القرن الرابع الهجري وهو قمة فتوة اللغة وإبداعها ، والقرن الثالث عشر الهجري وهو البوابة الخلفية للعصور الوسطى الذي كانت اللغة تخرج منه منهكة من مماحكات البديعيين وأشعار الألغاز ونظم النحاة ، ولم تكن اللغة قد استقبلت بعد رياح التجديد التي ستهب عليها في فترة لاحقة ، بادئة من الشام ومصر ، ومنطلقة بعدها إلى سائر الأرجاء .

ولابد أن يلاحظ أيضًا فرق المساحة الزمنية التي أتيحت لكل من التجربتين المتميزتين ، فأبوفراس مات في السابعة والثلاثين ، وعبدالقادر مات في السادسة والسبعين ، فأتيح لإحدى التجربتين ما لم يتح للأخرى من حكمة الشيخوخة وطول الأمد ، والبعد عن وهج الإمارة الذي شغل جل حياة التجربة الأولى ، وأتيح لها كذلك سعة التجوال ، ومن اللافت للنظر أن يجعلها ذلك التجوال تختصر الفاصل المكاني ، فيستقر بها المقام في الشام ، وعندما تحين لحظة الوفاة يكون مستراح الأمير الأخير قريبًا من مستراح الأمير الأول في دمشق الفيحاء . فتتأرجح نقطة الفاصل المكاني بين انتمائها إلى نقاط التقارب أو التباعد .

ولقد تحتاج قضية البُعد الحضاري والأدبي لكل من التجربتين إلى توضيح يضع كل شخصية في موضعها الملائم لها ، ومع أن كلتا التجربتين لها جوانب من البعدين ؛ الحضاري والأدبي ، تتكامل بها كل تجربة في ذاتها ، وتستحق من خلالها أن تكون متميزة في ذاتها ، وترتفع بصاحبها إلى مقام الشخصيات المتفردة المؤثرة في مجالها ،

فإن توزيع نسب هذه الجوانب تختلف من شخصية إلى أخرى اختلاف أهمية الدور الذي قامت به في مجال البعد الحضاري أو البعد الأدبي .

لقد كانت تجربة أبي فراس تجربة أدبية بالدرجة الأولى ، وقد ساعدتها صفاته المتميزة في مجال الشجاعة ، وتجربته المريرة في الأسر ، وظروف العلاقات الإنسانية التي مرت بها حياته ، ثم كان انتهاء حياته القصيرة في ذاته ختامًا مأساويًا لهذه التجربة المتوهجة ، ومعنى ذلك أن شاعرية أبي فراس هي أنصع مواهبه ، وهي أول ما يتبادر إلى الذهن عند ذكر اسمه ، وهي التي أحلته محلاً متميزاً في الصفوف الأولى لشعراء العربية في كل العصور ، وربما لو لم يكن أبو فراس أميرًا ، ولو لم يكن أسيرًا ، لظل شاعرًا متميزاً في مجال آخر ، وكان سيبرز من خلال نمط من أنماط الحياة التي يمر بها على النحو الذي شكّل أنماط الشاعرية عند أبي نواس ، أو ابن الرومي ، أو أبي تمام ، أو غيرهم ، ومن هنا يصح أن يقال : إن تجربة أبي فراس كانت تمثل موهبة «الشاعر» أولاً ، ثم سيرته ثانياً ، وإن أفضل نتائجها تتمثل في «النص» الشعري الذي تركه ، قبل أن يتمثل في تشكيل «الجماعة» المحيطة به حضارياً ، وإن كان قد ساعد كثيرًا من الجماعات في عصره وفي العصور التالية على التمتع الفني الحضاري بالمعنى الواسع للمصطلح .

أما تجربة عبدالقادر فهي تختلف عن ذلك قليلاً ، فهي تجربة حضارية تسعى إلى التأثير في تشكيل الجماعة المحيطة بها بالدرجة الأولى ، وتعينها على ذلك المواهب التي أتيحت لصاحبها بما في ذلك المواهب العلمية والأدبية ، فعبد القادر كان يسعى إلى تأسيس الدولة الحديثة في الجزائر ، وإلى تنظيم المجتمع على أساس من الاعتزاز بالقيم والمبادئ التي تتشكل منها هوية ذلك المجتمع ، وفي مقدمتها القيم الإسلامية والعربية ، وإلى إذكاء روح الصلابة والمقاومة والاعتزاز بالقومية ، وقد نجح في ذلك نجاحًا كبيرًا .

ومن هنا يصح أن يقال إن تجربة عبدالقادر تتمثل في « سيرته » أولاً بما تشتمل عليه من تخطيط وتنفيذ ونجاح وإخفاق ، وعلاقته بالجماعة المحيطة به وبلوغه بها أهدافاً

معينة ، وما أعانه على ذلك من مواهب في التفكير والتعبير ، ويأتي الشعر في إطار هذه المواهب ، ومن هنا يصح أن يقال أيضًا إنه لو لم يكن عبدالقادر شاعرًا لظل أميرًا ناجحًا وقائدًا متألقًا ، وإن كان الشعر قد أضفى عليه جوانب من التميز ، وكشف من أعماق روحه الغنية ما لم يكن ليكشف بغير هذا الفن الجميل .

ويترتب على ذلك الفارق الدقيق بين التجربتين ، فرق في طريقة الاقتراب من كل منهما ومعالجته ، فلا ينبغي أن تعالج كلتاهما بمنهج واحد مراعاة لهذا الفارق ، مضافاً إليه مواطن الاختلاف التي سبقت الإشارة إليها ، وينبغى كذلك تلافي منهج الموازنة التفصيلية بين الشرائح المشتركة المشكلة لكلتا التجربتين ، كأن يوازن مثلاً بين الشاعرين والأميرين والأسيرين والفارسين . . . إلخ ، دون أن يعني ذلك عدم رصد ملمح الاتفاق عندما يعرض ، لكنه لا يكون هو الهدف الذي يسعى إليه ، وتستقصى تفاصيله مراعاة للطبيعة الخاصة بكل تجربة .

ويبقى الاهتداء إلى الملمح الخاص أو المفتاح المميز لكل من التجربتين ، وهو عندنا يكمن بالدرجة الأولى في « النص » عند أبي فراس ، وفي «السيرة» عند عبدالقادر ، دون أن يعني ذلك استبعاد العناصر الأخرى في كلتا التجربتين أو التقليل من أهميتها ، ولكنه يعني أننا سنبدأ من هذا «المفتاح» في كل تجربة لاستكشاف ملامح التميز الأخرى من الشخصية .

ما معنى أن يكون البدء بالنص في شخصية أبي فراس ، وبالسيرة في شخصية عبدالقادر ؟ معناه تغليب منهج قراءة الشعر في الأولى ، ومنهج قراءة التاريخ في الثانية ، وتغليب منهج ما ، لا يعنى إقصاء سواه ، ولكن يعنى رؤيته من خلالها ، وفي منهج «النص» يتم الإصغاء إلى الصوت المنفرد للشاعر ، ويتم من خلاله الدخول إلى عالم النص باعتباره عالماً موازياً ، له مقوماته الخاصة به ، وفي « منهج » السيرة يتم الاعتناء بالصوت الجماعي الذي يمثل البطل قمته وقائد حركته ، ويتم الاعتناء بالصدى

الذي يحدث بين القائد والجماعة ، وعلى هذا الأساس سوف يتشكل المنهج الخاص بالوقوف أمام كل من الشخصيتين .

وربما كان منهج قراءة النص الذي سوف يتبع هنا مع أبي فراس خاصة في حاجة إلى بعض الإشارات التوضيحية قبل الدخول إلى رحاب أبي فراس ، فالتركيز في قراءة النص هنا يمثل محاولة لإحداث توازن بين الاهتمام بالسيرة والاهتمام بالنص في حياة هذا الشاعر العربي الكبير .

والواقع أن تاريخ الأدب العربي وتاريخ الشعر على نحو خاص ، مارسا ألوانًا متنوعة من التوازنات والاختلالات بين السيرة والنص ، فأحيانًا ما تمر سيرة شاعر ما دون أن تثير كثيرًا من الجدل أو الغرابة ، فينصرف جل الاهتمام إلى النص ، وربما إلى الملابسات التاريخية المحيطة بالنص ، دون أن تكون حياة الشاعر نفسها مثارًا للغرابة أو الجدل ، وقد تكون حياة شاعر كالبحتري مثالاً لذلك النمط . وهناك شعراء آخرون تكون سيرتهم من الطرافة أو الغرابة ، ويكون شعرهم من القوة بحيث يشغلون الناس بالجانبين معاً كما كان الشأن عند المتنبي الذي أثار اهتمام أنصاره وخصومه بنصه وسيرته .

وقد تطغى سيرة الشاعر على بعض جوانب النص ، فيتمسك الناس بهيكل السيرة الذي ارتضوه ، وقد يتسامحون في نسبة النصوص إليها ، بالإضافة أو الإسقاط كما كان الشأن في شخصية مجنون ليلى ، وبعض العشاق العذريين ، أو في الجانب الأسطوري من أبي نواس ، وعنترة ، وحالة أبي فراس تندرج في السيرة التي تلفت النظر بغرابتها وطرافتها ، فيكاد يعلو صوتها على النص ، لكن دون أن يصل ذلك إلى درجة التسامح في إضافة النصوص ، أو اختلاق بعضها على طريقة شعراء العذريين .

وواحد من علائم جاذبية السيرة ، صلاحيتها لتتخذ ، في ذاتها وبمعزل عن نصوصها ، منطلقاً لرواية خيالية ، كما كان الشأن في رواية «فارس بني حمدان» التي كتبها علي الجارم عن حياة أبي فراس ، ولا يعني ذلك أن نصوص أبي فراس خلت من

عناية الدارسين، ولكنه يعني أن جاذبية «السيرة» كانت غالبًا هناك تغازل دارسي النصوص، فما أن يبدأ الدارس في التعرض لجماليات نص عن الأسر، حتى تنهمر الأسئلة عن عدد مرات الأسر، وأماكنه، وطرائق الإفلات منه، ومراسلات سيف الدولة، وسعي الوشاة، ومعاملة الأسير، وقد ينطمر تحت سيل الأسئلة بعض ملامح الجمال التي كانت تستحق أن تُصغي إليها الأذن، وتتأمل فيها العين وقتًا أطول، وذلك ما حاولناه في ذلك البحث، انطلاقًا من قناعتنا بكفاية كثير من الإجابات الجيدة التي قدمت عن الأسئلة المطروحة من ناحية، وبغزارة تلك الأسئلة التي طرحت حول «السيرة» من ناحية ثانية، وسنحاول من جانبنا أن نخفض ما يثار من تلك الأسئلة إلى حده الأدنى . وأن ننحاز إلى الفضول الجمالي أكثر من الفضول التاريخي، ويبقى أخيرًا أن نتساءل حول لون التأمل الجمالي في النص الذي نميل إليه هنا ؟ فلقد أصبح الجمال علماً، وتسعى تطبيقاته في النقد الأدبي وقراءة النصوص أن تكون علماً كذلك، ومن هنا فقد ارتبطت كثير من ألوان التأمل الجمالي وقراءة النصوص في النقد العربي الحديث، بشبكة من «الضوابط» العلمية، تنطلق غالبًا من نظريات غربية في قراءة النص، وتسعى إلى قياس الظاهرة الجمالية على أسس تحاول أن تكون موضوعية، ولا شك في أهمية هذا الاتجاه وجدواه، وفى سلامة الأسس التي يقوم عليها، وفي النتائج الطيبة التي أحدثها في مجال بناء النص، وتذوقه، وربطه بالظواهر المعرفية الأخرى، لكن من واجبنا أن نلاحظ أيضًا أن كثيرًا من صور تطبيقه في النقد الأدبي العربي الحديث، اتسمت بالجفاف، من خلال التركيز على الوسائل أكثر من الغايات، بما يتطلبه من إلقاء شبكة من الجداول والرموز والمصطلحات فوق النص، انطلاقًا من كونها ساعدت في الكشف عن أسرار حركة النص في أجناس أخرى أو آداب أخرى، ويحزنني أن أقول إن كثيرًا من نتائج هذه العمليات «المحبوكة» تبدو وكأنها قتل للنص، وتجفيف كامل للرواء الأدبي فيه، وإنتاج نص نقدي يخلو بدوره من كثير

من الملامح الضرورية التي يتوقع قارئ الأدب أن يجدها في الكتابة التي تهتم بالأدب، والنتيجة الطبيعية تتمثل في مزيد من الانصراف عن قراءة النص الأدبي أو التفسيرات الجمالية المتصلة به.

ولقد آثرت هنا أن أختار لوناً من التأمل الجمالي الذي يستفيد من موضوعية علم الجمال وعلوم اللغة الحديثة، دون أن يبتعد عن «العذوبة الغنائية» التي يمكن أن يمنحها النص الشعري لمن يحسن الإصغاء إليه، ولم يكن من همي أن أضع للقارئ جداول ورسوماً بيانية وإحصاءات يتعثر فيها، أو أن استعرض أمامه ما يتوافر لدي من مصطلحات النقد المترجمة أو المعربة، ومن أسماء النقاد وأصحاب النظريات، فقد كان هدفي أكثر تواضعًا يتمثل في أن أساعد القارئ للنص في أن يقترب من جاذبيته، فإذا ما تحقق ذلك، تركته لجاذبية النص، فربما استطاع أن يصل إلى جوانب من أسرار جماله، لا أستطيع أنا ولا جداولي وإحصاءاتي ومصطلحاتي أن تصل إليه، وأعتقد أنني عندما جربت هذا المنهج أحسست بالاقتراب من منابع ألوان من المتعة الجمالية، آمل أن يكون بمقدوري أن أساعد قارئي على الاقتراب منها.

****

القســم الأول

في صحبة أبي فراس الحمداني

القسم الأول
في صحبة أبي فراس الحمداني

كان أبو فراس ظاهرة شعرية متميزة في تاريخ الشعر العربي الطويل الذي يعج بمن يقولون الشعر بين موهوبين وأدعياء ومبدعين ومجيدين أو دون ذلك، ومجددين أو مقلدين، وأصحاب طبع متدفق أو صنعة محكمة أو تكلف يقل أو يكثر، وأناس حظوا بمكانة في الشعر من خلال مكانتهم الموروثة في طبقاتهم الاجتماعية، أو أرادوا أن يرتقوا درجات في سلم الطبقات الاجتماعية من خلال مواهبهم الشعرية. في وسط هذا الخضم المتلاطم من أنماط الشعراء، يتألق أبو فراس ويستحق ما أسنده إليه زكي مبارك عندما وصفه بأنه واحد ممّن أطالوا «عمر اللغة» حين قال: «في كل لغة شعراء وكتاب وخطباء يخلقون أجواء من الفكر والعبقرية، فيزيدون في عمر لغتهم ويصلون بينها وبين القلوب والعقول، فتزداد تأصلاً وقوة وحيوية، فاللغة الفرنسية مدينة في حياتها لأمثال هوجو وميسيه ولامرتين، واللغة الإنجليزية مدينة لأمثال بيرون وشلي وشكسبير، واللغة الألمانية مدينة لأمثال شلر وجوت، والناس متفقون على أن اللغة الإيطالية مدينة لدانتي أثقل الدين، ولغة العرب مدينة لجماعة من الشعراء المفكرين منهم أبو فراس صاحب الروميات، أبو فراس الذي وصف الضعف الإنساني أجمل وصف.. ضحية الكبرياء الذي خلد على الدهر مجد الألم ومجد الأنين.. أبو فراس الذي أبكى كل عين وأحزن كل قلب وشغل كل بال.. الأسد الذي استعذب الدمع بعد الزئير وعلمته الليالي، كيف تعصف الخطوب بأحلام الرجال»(1).

ولقد كادت رحلة الشاعرية، تواكب رحلة العمر القصير لأبي فراس (٣٢٠ - ٣٥٧ هـ) ويتشكل معها في عفوية تصور مغاير إلى حد ما لطريقة توجيه الطاقة الشعرية التي يحس كثير من الناس بحمياها تسري في دمائهم، أحياناً منذ الطفولة المبكرة، كما كان الشأن عند أبي فراس، ولقد يلاحظ أن أبا فراس عمد في أكثر من مرة إلى أن يحدد تصوره الخاص لمفهوم الشعر، وهو تصور يكاد يركز اهتمامه على عنصر النفي والدفع لبعض ماهو شائع من مفهوم للشعر وللشاعر، الذي كانت صورته العامة هي أنه مدّاح تابع لملك أو أمير أو ذي شأن، وإذا كان معاصره ومنافسه المتنبي قد حاول التمرد على منزلة الشاعر الاجتماعية، والتطلع إلى الانتماء إلى الطرف الآخر من المعادلة المستقرة (الشاعر - الملك) ولم يُخفِ سلوكه في ذلك عملاً وقولاً :

وفؤادي من الملوك وإنْ كا

ن لساني يُرى من الشعراءِ

فإن أبا فراس، الذي كان يجمع طرفي المعادلة في يديه باعتباره أميراً شاعراً، قد حاول أن يدفع عن اللصوق به بعض الصور التي التصقت بالشاعر:

الشِّعْرُ ديوانُ العَرَبْ

أَبَدًا وعُنْوَانُ النَّسَبْ

لم أَعْدُ فيهِ مَفَاخِرِي

وَمَدِيحَ آبائي النُّجُبْ

ومُقطَّعاتٍ رُبَّما

حَلَّيْتُ مِنْهُنَّ الكُتُبْ

لا في المديحِ ولا الهِجاءِ

ولا المُجُونِ ولا اللَّعِبْ

وإذا كان الأمير قد حدد هنا بالنفي ما لا يريد أن يخوض فيه من أغراض الشعر مدحاً أو هجاء أو مجوناً أو لعباً، فإنه قد خطا خطوة أخرى في نهاية واحدة من أطول

قصائده التي بلغت مائتين وخمسة وعشرين بيتاً، أَوْقَفها على التمدح بمآثر قومه، وهي رائيته الشهيرة عندما خاف أن تلتصق به صنعة الشاعر بالمعنى الشائع، وقد خالف المحظور الأول من المحظورات الأربعة التي حددها في قصيدته السابقة وسوف يخالف المحظورات الأخرى في قصائد أخرى، فبادر إلى الانسلاخ جملة من زمرة من يطلق عليهم اسم «الشاعر» حتى لا يدرج في عداد المداحين فقال في نهاية القصيدة:

وَلَوْلا اجْتِنَابِي العَتْبَ مِنْ غَيْرِ مُنْصِفٍ
لما عَزَّني قَوْلٌ ولا خَانَ خَاطِرُ
ولا أنا فيما قد تَقَدَّمَ طالبٌ
جزاءً ولا فيما تَأَخَّرَ وَازِرُ
يَسُرُّ صديقي أنَّ أَكْثَرَ واصفي
عَدُوِّي، وإِنْ ساءته تلك المفاخرُ
وهل تُجْحَدُ الشمسُ المنيرةُ، ضَوْءَها؟
ويُسْتَرُ نورُ البدر، والبَدرُ زاهرُ
نطقتُ بفضلي وامتدحتُ عشيرتي
وما أنا مدَّاحٌ ولا أنا شاعرُ!

ولا شك أن النفي هنا ينصرف إلى الجانب الاجتماعي من الصفة لا إلى الجانب الفني منها، وهو نفي يؤكد التضاد المستمر بين قطبي الدائرة «الشعراء - الأمراء»، وهو تضاد أكدته كثير من الفترات التاريخية باستثناء مواقف قليلة، وإن كان قد شهد تداخلاً ساخناً في بلاط عصر أبي فراس وفي بلاط سيف الدولة وكان شاعرنا طرفاً بارزاً فيه، وكان المتنبي طرفه الآخر، فقد كان كل منهما يحاول أن يغض من قيمة الآخر، فأبوفراس يرى في المتنبي رجلاً من السوقة رفعه الشعر درجات، والمتنبي يرى في أبي فراس أميراً رفعت الإمارة من شعره درجات[٢]، لكن أبا فراس في كل الأحوال، يعتز بالشعر ذلك الفن الجميل، ويقدره حق قدره ويعتبره صورة من أجمل صور الكون، تأخذ مكانها إلى جانب

المورد العذب، والروض العطر، والمطر المنهمر، والبردة الحريرية الموشاة، يكتب إليه أبومحمد بن أملح كتاباً فيه نظم ونثر، فيجيبه أبو فراس بقوله :

وَوَاردٍ مُـــوردٍ أُنسًا يُؤَكِّـــدُهُ
صُـــدُورُهُ عن سَليم الوِرْدِ والصَّــدَرِ
شُـــدَّت سَـــحَـــائِبُـــه منه على نُزَهٍ
تَقَسَّمَ الحُسْنُ بَيْنَ السَّمعِ والبَصَرِ
عُـــذُوبَةٌ صَــــدَرَتْ عن مَنْطقٍ جَـــدَدٍ
كالماء يخـرُجُ يَنْبُوعًا من الحَجَـرِ
ورَوْضَــةٌ من رياضِ الفكرِ دبَّجَـــهـا
صَـــوْبُ القـرائِح لا صَـــوْبٌ من المطرِ
كــأنّمـا نَشَـرَتْ أيدي الربيعِ بهـا
بُرداً مِنَ الوَشْيِ أو ثَوْباً من الحِـبَـرِ

ومع أن هذه المقطوعة الشعرية القصيرة تندرج في باب بطاقات المجاملة والرد على الإخوانيات، فإن بناءها الشعري يشف عما يحمله وراءه من روح التذوق الشعري، والبصر بدروبه وأدواته المختلفة، وفي مقدمة هذه الأدوات تأتي الإشارة الموجزة الموحية في صدر المقطوعة والمتمثلة في عبارة «ووارِدٍ موردٍ أُنْساً» حيث تتجسد المهمة المزدوجة للشاعر في الارتياد والإيراد أو الاستكشاف والإرشاد أو التمتع والإمتاع، وهي ازدواجية تؤكدها ازدواجية الورود والصدور المشهورة في التراث الشعري العربي مرتبطة بالماء رمز الحياة، كما يرتبط الارتياد والإيراد بالشعر رمز الجمال، وتضامن الرمزين قادهما إلى الالتحام في رمز «السحاب» حيث مصدر الماء، والواسطة بين الأرض والسماء، ومجال الخيال المجنح وساحة الشعراء، لكن الصعود إلى هذا الأفق لا يجعل الذي يرسم اللوحة يذوب في طياتها، بل يحاول السيطرة عليها، وبيان مصادر الإمتاع فيها موزعة بين الحواس توزع الحسن بين السمع والبصر، صادرة عن

عنصرين تحسبهما متقابلين وهما متكاملان : المنطق الجاد والخيال العذب ، لكن هذا التكامل لا ينفي الغرابة التي تؤكد التفرد وتفرز الدهشة ، كما ترى في لوحة الطبيعة الحية حين ينبجس الماء العذب الزلال ينبوعاً صافياً من بين طيات الحجر الصلب ، وهنا تعود رموز الطبيعة ورموز الشعر إلى الالتحام مرة أخرى من خلال التقابل الذي يشي ظاهرياً بالمخالفة ، ولكنه في واقع الأمر يؤكد التقارب أكثر مما يؤكد نقيضه :

وروضـــــةٌ مـن ريـاض الـفكـر دبَّجـــــهـــــا

صــــوبُ الـقــــرائح لا صــــوبٌ مـن المطرِ

ولن يقلل من هذا الالتحام استخدام أداة التشبيه «كأنما» التي تجعل نتاج الطبيعة الجميلة والشعر الجميل وجهين لصورة واحدة ، وهذا النَفَس الجميل في التصور والتصوير أو الورود والإيراد لا يصدر عن قلم ينفي عن نفسه صفة الشاعر إلا في إطار التفسير الاجتماعي الذي أشرنا إليه والملابسات الخاصة التي أحاطت بأبي فراس .

وفى رد أبي فراس على قصيدة شعرية أخرى وردت من ابن عمه أبي زهير يتأكد نفس الحس المرهف في استقبال الشعر وتذوقه وربطه بمظاهر الجمال الكبرى في الطبيعة ، فقد كان ابن عمه أبو زهير المهلهل صديقَ شبابه المبكر لأن أبا زهير استشهد في عام ٣٣٩ هـ ، وأبو فراس في التاسعة عشرة من عمره ، وكانت بينهما رسائل شعرية كثيرة وعتاب وصفح وشوق ومودة ، وفي واحدة منها ترد هذه الأبيات التي تؤكد قدرة شاعر شاب دون العشرين على تصور جمال الشعر ، وتصويره في براعة وتمكن .

إنّ لـي مــــذ نـأيتَ جـــــسمَ مـــــريـضٍ

وبُـكـا ثـاكـل، وذُلَّ أسِـــــــيـــــــرِ

لـم تَـزَلْ مُــــشْـــــتَكَايَ فـي كـلّ أَمْـــــرٍ

ومُـــعـــيـني وعُـــدَّتِي ومُـــجِـــيـــري

وَرَدَتْ مـنـك يـابـنَ عــــــــمـي هـدايـا

تـتَــــهــــادى فـي سُنـدُسٍ وحــــريـرِ

بقوافٍ أَلذَّ مِنْ باردِ الماءِ
ولفظٍ كاللُّؤْلُؤ المَنْثُورِ
مُحْكَمٍ قصَّر الفرزدقُ والأخـ
ـطلُ عنه وفاقَ شِعْرَ جريرِ
هاجَ شوقي إليكَ حينَ أَتَتْنِي
«هاج شوقُ المتيَّمِ المهجُورِ»

وأبو فراس يشير بالشطر الأخير من قصيدته إلى مفتتح قصيدة ابن عمه أبي زهير المهلهل، التي كان قد أرسلها إلى أبي فراس فرد عليه بقصيدة على نفس البحر والقافية اتباعاً لتقليد شعري مشهور .

وأبو فراس الذي يتأمل في اللوحة الشعرية، ويلاحظ هذا التداخل الدقيق للعناصر هو الذي يرى مع ذلك فارقاً بين الشعر الذي يصدر طبعاً عن نفس موهوبة، فيظهر جماله طبيعياً غير متكلف، وبين التشاعر الذي لا يملك من الشاعرية إلا إقامة الوزن والقافية فيتكلف من خلال ذلك قول الشعر، ويبدو معه كمن يتناهض إلى المكارم وهو ليس من أهلها وفرق بين التناهض والنهوض:

تَنَاهَضَ القومُ للمَعَالي
لما رأَوا نَحْوَها نُهوضي
تكلَّفُوا المَكْرُمَاتِ كدّاً
تَكَلُّفَ الشِّعْرِ بالعَرُوضِ

والبناء المحكم لهذه المقطوعة الصغيرة يصيب هدفين ؛ أحدهما بالمباشرة والآخر بالمجاورة، أما الهدف المعلن فهو الإشارة إلى أنه «ناهض» للمعالي بطبعه وغير «متناهض» إليها بتكلفة، أما الهدف الآخر، فيشف عنه التشبيه المصاحب، فهو إلى جانب كونه من أهل «المعالي» طبعاً، فهو كذلك من شعراء الطبع وعدم التكلف بالعروض، شأن غيره ممن لم ينالوا موهبة، ونحن إذن أمام شاعر حتى وإن أنكر، وأمام موهبة طبيعية حتى وإن استعانت بوسائل الصنعة المحكمة .

١ - الديــــــوان:

كثيرة هي الطرائق التي كانت تجمع من خلالها دواوين الشعراء في تاريخ الشعر العربي الطويل، منذ عصر المشافهة وما قبل التدوين، حين كان راوي الشاعر أو رواته يحفظون عنه ما يقول، ويذيعونه في المجالس والأسواق، وربما تتلمذ الراوي نفسه على الشاعر من خلال حفظ قصائده وترديدها، فأصبح ينتمي إلى مدرسته الشعرية كما حدث بالنسبة إلى السلسلة المشهورة من الرواة الشعراء في أواخر العصر الجاهلي وأوائل صدر الإسلام: أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وكعب بن زهير، والحطيئة، وهدبة بن خشرم العذري، وجميل بن معمر، وكُثَيّر عزّة[٣].

وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى شعراء آخرين كالأعشى الذي كان راوية لخاله المسيب بن علس، وأبي ذؤيب الهذلي الذي كان راوية لساعدة بن جؤية الهذلي، وطرفة الذي كان راوية لعمه المرقش الأصغر ولخاله المتلمس.

لكن مهمة الراوي اتسعت وتشعبت بعد مجيء الإسلام وشدة انتشار اللغة العربية واكتسابها مزيداً من القداسة، فقد أصبحت رواية الشعر احترافاً، ولم يقف بها البعض عند دور الحافظ الناقل، وإنما امتد بها إلى دور المصحح المقوّم.

وها هو أبو الفرج الأصفهاني ينقل عن شيخ من هذيل قوله: «جئتُ الفرزدق.. ودخلت على رواته، فوجدتهم يعدلون ما انحرف من شعره، ثم أتيت جريراً، وجئتُ رواته وهم يقومون ما انحرف من شعره وما فيه من السناد[٤]» وتلك وظيفة للراوي يتجاوز بها عمل الناقل إلى عمل الناقد، وهو سوف يتجاوز ذلك في مرحلة تالية إلى عمل المبدع أو «المنتحل» كما حدث مع الرواة المحترفين، وعلى نحو خاص مع حماد الراوية وخلف الأحمر اللذين ورد ذكرهما كثيراً خلال مناقشة قضية الانتحال على يد القدماء أو المحدثين، بل إن نزعة الانتحال تجاوزت الأفراد إلى المدن، فأصبحت مدن كالكوفة، تعرف بأنها مدن «الضرب» والانتحال كأنما تصك فيها نصوص لمن يبحث

عنها ، وفى هذا يقول أبو الطيب اللغوي : « والشعر بالكوفة أكثر وأجمع منه بالبصرة ولكن أكثره مصنوع ومنسوب إلى من لم يقله ، وذلك بيِّن في دواوينهم »[٥] .

وعلى أية حال فإن تدوين الدواوين الشعرية في عصر الكتابة كان يحظى باهتمام خاص من قبل الشعراء أنفسهم أو من قبل قبائلهم التي ينتمون إليها ، أو أمرائهم الذين يسجلون أمجادهم من خلال شعرهم الذي يذيع بين الناس ، وتذيع معه شهرة المكارم الحقيقية أو المصطنعة .

والطريقة التي اتبعت في تسجيل ديوان أبي فراس الحمداني تبدو مختلفة بعض الشيء عن الطرائق الأخرى المتبعة في هذا المجال ، اختلاف تصوره لمفهوم «الشاعر» عن التصورات الشائعة ، وحرصه على أن ينفي عن نفسه جوانب في صورة الشاعر – من الناحية الاجتماعية – لا يريدها أن تلتصق به كما أسلفنا القول .

ويجمع الدارسون لأبي فراس قديماً وحديثاً على أهمية الدور الذي قام به عالم النحو المشهور وأستاذ أبي فراس وصديقه ونصيره في معارك الأدب ضد المتنبي ، أبو عبدالله الحسين بن خالويه ، في جمع أشعار أبي فراس وفي شرحها وتقديمها إلى الناس . والعبارات التي يذكرها ابن خالويه في مقدمة الديوان ، تبين طبيعة المهمة الدقيقة التي أسندت إليه وتؤكد التردد الذي لازم أبا فراس في أن ينسب نفسه إلى زمرة الشعراء ، يقول ابن خالويه : «كان الشاعر إيجاباً لحق الأدب ، ورعاية للصحبة ، وعلماً بأهل المحافظة ، يلقي إليَّ دون الناس شعره ، ويحظر عليَّ نشره ، حتى سبقتني وإياه الركبان ، فجمعت منه ما ألقاه ، وشرحته بما أرجو أن يقرنه الله عز وجل بالصواب والرشاد»[٦] .

وتلك العبارات على وجازتها تحمل كثيراً من الدلالات ، فهي تؤكد أولاً تردد أبي فراس – في احتراف الشعر – إن صح التعبير لأنه في الوقت الذي يودع فيه القصائد لدى أستاذه ، يحظر عليه نشرها ، حتى لا يشيع أن صاحبها يعرض بضاعته من الكلام

على الناس ، شأنه شأن باقي الشعراء ، ولعله كان يريد لقصائده أن يظللن «حوراً مقصورات في الخيام» لا يسعين إلى أحد ، وإنما يسعى إليهن من يملك مهورهن «ومن خطب الحسناء لم يغلها المهر» على حد تعبير أبي فراس نفسه ، ولكن الراوي المؤتمن على الكتمان ابن خالويه يكتشف بعد فترة من الزمن أنه ليس الوحيد الذي يملك القصائد كما يظن ، فقد ضوعت رائحتها الطيبة سائر الأرجاء ، ومن يملك أن يحبس رائحة العطر في أوراق الزهر ، فلا يجعلها تنداح إلا بأمره ؟

ومن هنا فقد اكتشف ابن خالويه أن القصائد تمردت على الشاعر وعلى الراوي «فسبقته وإياه الركبان» وأصبحت القصائد على كل لسان ، وهنا خاف الراوي ، وهو في الوقت ذاته الأستاذ والصديق ، من عاقبة الذيوع غير الموجه ، وما يترتب عليه من التصحيف والتحريف والخطأ وانتحال ما لم يقله الشاعر في مرحلة أولى ، ثم ما يتبع ذلك من التشويه وسوء الشرح والتعبير .

فندب ابن خالويه نفسه إلى المهمة بشطريها ، أي لتدوين النص الصحيح كما أودعه إياه أبو فراس ، لمواجهة أي نص محرف شائع ، ثم لتقديم القصائد ببيان مناسباتها التي يعرفها ، وملابساتها التي عاشها أو اطلع عليها من قريب ، ثم لإضاءة القصائد بألوان من الشروح ، لا تقف عند الشروح اللغوية التي تكتسب أهميتها من كون صاحبها واحداً من أكبر نحاة عصره ، ومن أبرز علماء اللغة في تاريخ العرب ، وإنما تتعداها إلى الشروح التاريخية لرجل عاصر آل حمدان عن قرب ، ووقف على دقائق أحداث عصرهم ، وعلى تفاصيل أمجادهم التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ الدولة العربية في القرنين الثالث والرابع الهجريين . وكما يقول الدكتور سامي الدهان(٧) أبرز محققي ديوان أبي فراس : « إذا كان ديوان أبي فراس سجلاً للقبيلة ، وتاريخاً للأسرة ، وصورة للعصر ، فشرح ابن خالويه متمم لهذا السجل ، مكمل لهذا التاريخ موضح لهذه الصورة» . ولقد أصبحت رواية ابن خالويه مصدراً لكل ما رواه المؤرخون والأدباء من شعر أبي فراس ، وقد نقلوا عنها جميعاً وإن اختلفت درجة الدقة والأمانة في النقل أو التصرف والمخالفة ،

فقد نقل عنها التنوخي في نشوار المحاضرة ، والثعالبي في يتيمة الدهر ، والحصري في زهر الآداب ، وابن خلكان في وفيات الأعيان ، وابن العماد في الشذرات ، وياقوت في معجم الأدباء ، وغيرهم كثيرون من القدماء والمحدثين .

وقد كثرت مخطوطات الديوان على اختلافات بينها في المكان والزمان والمحتوى نتيجة للشهرة التي أصابها صاحب الديوان ، وتمرد قصائده منذ وقت مبكر على خزائن الرواة ، مما تترتب عليه تعدد الروايات وكثرة التحريفات ، وقد اهتم الدارسون المحدثون بمخطوطات ديوان أبي فراس التي تجمع منها نحو خمسين مخطوطة بين يدي محقق كالدكتور سامي الدهان ، يشهد له كل دارسي أبي فراس بإخلاص الجهد ، ودقة العمل ، وحسن النتائج ، واستفادته من جهد جامعي الديوان قبله ، على اختلاف مدارسهم في الجمع ، والتبويب حسب القوافي أو الأغراض ، أو الأحداث ، أو تفاوت التزامهم بشروح ابن خالويه ، أو خروجهم عليها ، وهو اختلاف جعل القصيدة الواحدة تبدو أحياناً في معارض شديدة التفاوت ، كما يشير إلى ذلك السيد العاملي في كتابه «أعيان الشيعة»(٨) ، وغيره من الدارسين ، ويمكن أن يظهر اختلاف الروايات الواضح ، عند مقارنة صور قصيدة واحدة مثل رائية أبي فراس في الأسر ، في المخطوطات المختلفة ، فقد اختلفت الروايات في عدد أبيات القصيدة وفى رواياتها ، فعددها واحد وثلاثون بيتاً في مخطوطة المكتبة الأحمدية في حلب ، وتسعة وثلاثون بيتاً في طبعة بيروت ، وستة وأربعون بيتاً في مخطوطة برلين ، وخمسون بيتاً في أعيان الشيعة ، وأربعة وخمسون بيتاً في طبعة الدهان ، وكما اختلف في عدد أبياتها ، اختلف في مطلعها ، فقيل مطلعها :

أراكَ عصيَّ الدمع شيمتكَ الصبرُ
أما للهوى نهي لديكَ ولا أمرُ

قيل :

مرام الهوى صعب وسهل الهوى وعرُ
وأوعر ما حاولتُه الحبّ والهجرُ

ومن الاختلافات في الألفاظ، رواية «نعم أنا مشتاق»، تقابلها رواية أخرى «بلى أنا مشتاق»، و «إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى» تقابلها «إذا الليل أضوى بي بسطت يد الرجا»، « ومعللتي بالوصل » «معللتي بالوعد»، و «إذا مت ظمآناً» تقابلها «إذا مت عطشاناً»، و «لآنسة في الحي» تقابلها «لإنسانة في الحيّ» وهكذا[٩] .

ومع أهمية طبعة سامي الدهان، فإنها لم تكن أول الطبعات ولا آخرها، أما أنها لم تكن أول الطبعات فلأن المستشرقين على نحو خاص قاموا بجهد علمي مشكور منذ أواخر القرن التاسع عشر في محاولة لإخراج ديوان أبي فراس الذي لقي لديهم إعجاباً خاصاً، وفضله كثير منهم على معاصره المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، فقد قام المستشرق هانيزيس نوربكه سنة ١٨٨٩م، بمحاولة ضبط نسخة من ديوان أبي فراس بمقابلتها على مخطوطات في أكسفورد وتونبجن، وعلى ما ورد في يتيمة الدهر للثعالبي، وقد ظل عمله مخطوطاً حتى وقع عليه المستشرق التشيكي رودلف دفورجاك، فواصل عرضه على مخطوطات أخرى دون أن يطبعه، ثم ظهرت طبعات في أوائل القرن العشرين لم تقترب من الصورة الجيدة التي حققتها طبعة سامي الدهان[١٠] .

ومع أن طبعة الدهان كانت جيدة باعتراف الدارسين، إلا أنها لم تكن آخر الطبعات، فقد جاءت طبعات تالية تحاول التخفيف من الدقة الأكاديمية التي أظهرها الدهان، وهو يثبت الروايات المختلفة للأبيات والقصائد الواردة في المخطوطات المتعددة، مما جعل الطبعات التالية تعتمد عليها مع تخفيفها من بعض التكرار الوارد فيها، وإضافة شروح وتفسيرات للقارئ العادي لم ترد في طبعة الدهان .

يقول الدكتور خليل الدويهي أحد الذين قدموا طبعة لديوان أبي فراس سنة ١٩٩١م، اعتماداً على طبعة الدهان : « وفي سنة ١٩٤٤ نهض الدكتور سامي الدهان فنشر الديوان مستنداً إلى عشرات المخطوطات والكتب الأدبية التراثية، فجاءت طبعته محققة تحقيقاً علمياً رصيناً يندر مثله (صدرت عن المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات

العربية بثلاثة مجلدات) لكن هذه الطبعة الفريدة في دقتها وشموليتها جاءت خالية من شروح المفردات الصعبة والأبيات التي يلتبس فهمها على القارئ العادي، أو على المثقف ثقافة عربية غير متعمقة »، ويضيف قائلاً : «وقد اعتمدنا في طبعتنا هذه على ما نشره الدكتور سامي الدهان مسقطين كثرة الروايات المختلفة للبيت الواحد، وشارحين كل ما رأينا أنه يلتبس على قراء العربية غير المتخصصين فيها»[١١]، وقد نهج هذا النهج آخرون مثل عباس إبراهيم الذي أصدر شرحاً للديوان، صدر عن دار الفكر العربي ببيروت سنة ١٩٩٤م، وعباس عبدالستار الذي أصدر طبعة للديوان صدرت عن دار الكتب العلمية ببيروت سنة ١٩٨٦م، والدكتور محمد ألتونجي الذي صدرت طبعته عن المستشارية الثقافية بدمشق، وقد اعتمدنا في نقل نصوص الاستشهاد هنا، وإحالة القارئ إليها على تحقيق الدكتور خليل الدويهي، نظراً لتداوله وسهولة العودة إليه ووفائه بالحد الضروري من متطلبات صحة النص .

وهكذا شاع شعر أبي فراس برغم أنه أودعه في البدء لدى ابن خالويه دون أن يأذن له بنشره .

وأمام وفرة الدراسات التي صدرت عن أبي فراس الحمداني وشعره من الدارسين العرب قديماً وحديثاً ومن المستشرقين، والتي انبهر كثير منها بتجربة أبي فراس الحياتية أميراً وفارساً وأسيراً . نود أن نعتني في الصفحات التالية بجانب من تجربته الشعرية من خلال الوقوف أمام الصور الرئيسية في شعره، والتي انطلقت دون شك من تجربته الإنسانية ذاتها مع محاولة التأمل في بعض جوانب البنية الفنية لهذه التجربة، وهي البنية التي أعطتها الخلود على امتداد أكثر من ألف عام بالرغم من تجربة الحياة القصيرة الخاطفة .

٢ - صــورة الأب الغــائــب:

كان عمر أبي فراس قصيراً، كالشهاب الذي ما إن أضاء حتى انطفأ، فقد عاش بين عامي ٣٢٠، ٣٥٧ من الهجرة، أي أنه لم يتجاوز السابعة والثلاثين، وهو عمر لم

يكن بعض الشعراء فيه قد بدأت شهرته، ولقب النابغة الذي تكرر إطلاقه على من بدأت مواهبهم في الظهور في سن متأخرة شائع في الأدب العربي، وقد علل أبو الفرج الأصفهاني سر إطلاق هذا اللقب على زياد بن معاوية بن ضباب بن يربوع الملقب بالنابغة الذبياني بأنه سُمّي بذلك لأنه «قال الشعر بعد أن كبرت سنه، ومات قبل أن يهتر ويذهب عقله[١٢]»، وقد شاركه في اللقب شعراء آخرون مثل النابغة الجعدي والنابغة الشيباني والنابغة التغلبي .

وأياً ما كانت صحة تفسير اللقب، فإن شاعرنا أبا فراس، يدرج في طائفة من انقضى عمرهم ومازالوا شباباً، وهو نفسه قال في صيحته الأخيرة قبل الموت :

زَيْنُ الشبابِ أبو فراسٍ
لم يُمتَّعْ بالشبابْ

لكننا في خلال هذا العمر القصير الذي غمرته الشاعرية والفروسية والمآسي نستطيع أن نميز بعض المراحل المتعاقبة المتداخلة، وأولها مرحلة الصبا التي فجرت فيها شاعرية أبي فراس في لحظات مبكرة .

والواقع أن طفولة أبي فراس لم تكن طفولة عادية، فقد عرف اليتم وهو ابن ثلاث سنين حين مات أبوه في عام ٣٢٣هـ . ولم يكن موتاً عادياً، فلقد اغتيل وهو في عنفوان شبابه وقمة مجده، وتم اغتياله على يد ابن أخيه ناصر الدولة في واحدة من مؤامرات السلطة والصراع على الحكم والمكائد المتبادلة بين الخلافة والأمراء، وبين الأمراء بعضهم والبعض الآخر . ومجمل الرواية كما يرويها ابن الأثير[١٣] وغيره من المؤرخين أن الضعف الذي حل بالبيت العباسي في أوائل القرن الرابع الهجري، جعل الأمراء يتصارعون فيما بينهم للاستيلاء على أقاليم الدولة، وجعل الخليفة يقر على الولاية من يتعهد «بضمان الأموال» وهو مصطلح كان يسود في العصر، وهو يشبه مصطلح «الالتزام» الذي شاع بعد ذلك في العصر التركي في ولايات الدولة العثمانية . ويعني ذلك ببساطة أن يشتري الوالي خراج الولاية بمبلغ يلتزم به لقصر الخلافة، ثم

يكون بعد ذلك مطلق اليد في إجبار الناس على دفع ما يشاء من الأموال وبالوسائل التي يراها مناسبة، وخلال هذا كانت ترتكب المظالم بأقسى أنواعها، والخليفة في شغل عنها بما يصله من أموال، لكن بعض الأمراء كانوا، بعد أن تستقر أمورهم في الولاية التي يلتزمون بها، يمتنعون عن دفع الأموال إلى الخليفة أو يقللون منها، ثقة بأنه عاجز عن أن يفعل شيئاً يجبرهم به على الالتزام، فكان الخلفاء بدورهم يلجأون إلى المكيدة للإيقاع بين الأمراء بعضهم والبعض الآخر، وكانت ولاية الموصل وديار ربيعة ونصيبين تشكل بعض المسارح التي جرت عليها أحداث إحدى هذه المكائد، وراح ضحيتها أبو العلاء سعيد بن حمدان والد أبي فراس فقد كانت هذه الولاية من الولايات التي تغل خيراً كثيراً، وكانت جبايتها أيام المأمون آلاف الآلاف من الذهب والفضة، ثم ولاها الخليفة الراضي العباسي لناصر الدولة ابن عم أبي فراس، ثم نقله عنها إلى ديار ربيعة ونصيبين، وولّى على الموصل والد أبي فراس، أبا العلاء سعيد، ويبدو أن ناصر الدولة فكر في الاستئثار بما بين يديه من أموال ديار ربيعة ونصيبين . فاستدعى الخليفة سراً والد أبي فراس، وولاه هذه الديار وأمره بأن يتوجه لاستلامها من ابن أخيه، فتوجه في نفر قليل من أتباعه، فأحاط بهم جيش ناصر الدولة، وقضوا على معظمهم، وقتل أبوالعلاء سعيد على يد ابن أخيه .

ولابد أن تكون هذه الفاجعة هي أول ما تفتح عليه وعي هذا الغلام اليتيم، وهو يتلقى صدى دوي هائل لانهدام ركن من أركان الدولة الحمدانية، لكنه بالنسبة إليه الركن الأكبر للحياة ذاتها، الأب، ولابد أن الألم المكتوم في جوانب الأسرة يزيد من جذوة نار الألم المدفونة اضطراماً، فليس القاتل عدوًا صريحاً توجه إليه اللعنات وأضرب الوعيد، وتدبر ضده وسائل الانتقام فيخف عن الصدور بعض ما بها من كمد ولكن قاتله ابن أخيه، ولابد أن تلعق الجراح في صمت، وأن تكون الإجابات عن تساؤلات الصبي اليتيم ليست في اتجاه إذكاء نار الحقد ضد القاتل، ولكن في اتجاه تمجيد روح البطولة التي في سبيلها رحل أبوه، وتحافظ الأسرة الحمدانية من خلالها

على تأكيد مكانتها في صدارة القوميات والأسر المتنافسة في هذا العصر المضطرب، ومن الطبيعي أن تتشكل نفس الصبي الشاعرة والإنسانية والحمدانية في هذه الاتجاهات المتضاربة في وقت واحد، وأن يعكس شعره صوراً من هذا التضاد .

ومن اللافت للنظر أن يكون أول شعر قاله الصبي أبو فراس، وهو في العاشرة من عمره، كان حول موقف انتصار لناصر الدولة قاتل أبيه، فقد كان العصر يعرف صراعاً شديداً بين الأمراء المتنافسين على منصب «أمير الأمراء»، وهو المنصب الذي يكاد صاحبه يحل فعلياً محل الخليفة في التحكم في ثروات الأمصار والأقاليم وفي التولية والعزل، وكان الذي يتولى هذا المنصب في فترة صبا أبي فراس هو الأمير ابن رائق، وكان يرى في الحسن بن عبدالله بن حمدان منافسه الخطير الذي بدأ نفوذه يتسع بعد أن قتل عمه أبا العلاء سعيد بن حمدان والد أبي فراس وأصبح يتطلع إلى توسيع دائرة سلطانه، وأراد ابن رائق أن يتخلص من منافسه العنيد، وأن يقتله لكن الحسن بن حمدان سبقه فتغدى بابن رائق قبل أن يتعشى به، والخليفة العباسي «المتقي» ينتظر نتيجة الصراع ليقلد الغالب منهما قلادة النصر، ويمنحه لقب «أمير الأمراء»، وينتظر منه خراج الرعية السائمة، وأرسل ابن حمدان إلى المتقي يعلمه أن ابن رائق أراد أن يغتاله ففعل به ما فعل، فرد عليه المتقي رداً جميلاً، وأمره بالمسير إليه فسار ابن حمدان إلى الخليفة، فخلع عليه ولقبه: بـ«ناصر الدولة»، وجعله أمير الأمراء وتلك بداية مرحلة هامة في تاريخ بني حمدان، فقد استطاعوا من خلالها الوصول إلى الحكم الفعلي في بغداد عاصمة الخلافة، ولم يعودوا مجرد أمراء صغار يتنافسون في الأقاليم، ولعل هذه الأهمية التاريخية هي التي هزت أريحية الصبي الشاعر، فدفعته إلى أن ينظم أول مقطوعة تسجل له .

يقول ابن خلكان وهو يقدم لأول ما ينسب إلى أبي فراس من الشعر في صباه المبكر في عام ٣٣٠هـ عندما كان في العاشرة[١٤] : «ولما حصل ابن رائق بالموصل دبَّر

على ناصر الدولة ليقتله، فسبقه ناصر الدولة بالفتكة، وقد كان ابن رائق يدبر قتل عمارة العقيلي وجماعة من نمير، فقال وهو صبي:

لَقَدْ علمتْ «قيسُ بن عَيْلانَ» أنّنا
بنا يُدرِك الثَّأْرُ الذي قَلَّ طَالِبُهْ
وأنَّا نَزَعْنا المُلْكَ مِنْ عُقْرِ دَارِهِ
وَنَنْتَهِكُ القَرْمَ المُمَنَّعَ جانِبُهْ
وأَنَّا فَتَكْنَا بالأَغرّ «ابْنِ رائقٍ»
عشيَّةَ دبَّتْ بالفَسَادِ عَقَارِبُهْ
أَخَذْنا لكُم بالثارِ ثار «عُمَارَةٍ»
وقد نَامَ لم يَنْهدْ إلى الثأر صاحِبُهْ

هذا الشعر الطفولي لا يحمل من المشاعر إلا أكثرها عموماً، فبنو حمدان انتصروا على أمير الأمراء الأغر ابن رائق فقتلوه، وأخذوا بذلك ثأراً لبني قيس بن عيلان، لم يستطيعوا هم أن ينهضوا بأخذه عندما قتل ابن رائق عمارة العقيلي.

هذا مجمل ما تدرب الصبي عليه بالنظم في مقطوعته الأولى، ولعله يلاحظ أنها لبست ثوب الجماعة من خلال ضمير الجمع المتكلم الذي تكرر ثماني مرات في هذه الأبيات الأربعة، وأنه لم يظهر فيها من الأعلام إلا اسم ابن رائق وعمارة العقيلي، وهما طرفان خارج الدائرة الحمدانية، أحدهما صيد كبير لم يكن من السهل اقتناصه لغير هذه الجماعة والثاني ضحية من ضحاياه جاء اسمه في معرض التدليل على شدة بأس المقتول وعجز القبائل الأخرى عن أن تثأر منه، وفي ذلك دلالة من ناحية على صعوبة الفتك به، وامتنان وتعال من ناحية أخرى على قبيلة «قيس بن عيلان»، لكن البناء الفني لهذه المقطوعة الأولى يشف عن بذرة فحولة مبكرة سواء على مستوى اختيار البحر والقافية، أو نمط التركيب اللغوي الشائع، أو بعض الصور الفنية، ولاشك أن نَفَس بحر الطويل المضفور التفاعيل أشق على الصبي من نَفَس بحر كالهزج

أو الرجز أو المتقارب، وأن القافية التي يتبع فيها حرف الرويّ بالهاء الساكنة تتطلب لوناً من «اللزوم» لا تتطلبه القافية التي تخلو من الهاء، ولعل من صعوبات هذا اللون اقترانه بأنماط من البنى اللغوية تربط من خلال الضمير الكلمة الأخيرة بما يسبقها من خلال اللجوء إلى صيغ خاصة، مثل صيغة النعت السببي الواردة في البيت الثاني: «وننتهك القرم الممنع جانبه» وهى صيغة ليست من صيغ اللغة النثرية (إلا في أمثلة النحاة المفتعلة)، ويتطلب الوصول إليها تشرب النمط الشعري استيعاباً أو استعداداً، أما الصورة الواردة في البيت الثالث: «دبت بالفساد عقاربه» فهي تحمل دلالة شعرية قوية بالنسبة إلى صبي في العاشرة، وتكاد تذكر بدلالة صورة النحلة التي لدغت عبدالرحمن بن حسان بن ثابت في صباه فعبر عنها تعبيراً صورياً جعلت أباه يهتف «شعر والله ابني»، وإن كانت كلمة «الأغر» في صدر البيت لا تحمل نفس الدقة في تصوير المشاعر التي تسعى إلى تصوير ثور كبير منهزم وليس فارساً أغر مستشهداً.

وإذا رجعنا إلى شخصيات المقطوعة فإننا نجد أن ناصر الدولة نفسه لم يرد اسمه لا ممدوحاً ولا معتزاً به في هذه المقطوعة الأولى، والواقع أن مشاعر الكراهية ظلت كامنة في نفس الأمير الصغير تجاه قاتل أبيه، وقد ينجح في مداراتها حيناً، ربما مراعاة لتقاليد البلاط والأسر الحاكمة، وتشف عن نفسها أحياناً ولكن من خلال كبح نبيل للجماح يتبدى من خلال صور الشاعر الفارس الأمير عندما يرى الظالم القاتل وقد وقع عاجزاً مطارداً يحتمي بأخيه سيف الدولة من غضبة الخليفة، وكان ذلك بعد سبعة عشر عاماً من انتصاره على ابن رائق، وبعد أربعة وعشرين عاماً من قتله لوالد أبي فراس الذي أصبح وقتها نجماً لامعاً في بلاط الفروسية والشعر العربي، ولندع ابن خالويه يقدم لنا هذه القصيدة الميمية التي تشير إلى الموقف الذي نتحدث عنه، يقول ابن خالويه[١٥]:

«وقال يمدح «سيف الدولة»، ويعرض «بناصر الدولة»، ويذكر مساوئه لما حصل عند أخيه سيف الدولة بالشام هارباً من معز الدولة، وقد قصده، وأخرجه من دياره، حتى أرسل إلى أخيه فتوسط سيف الدولة بينهما، وحمل عنه الأموال، وذلك في شهر

رجب سنة سبع وأربعين وثلاثمائة من هجرة نبينا محمد ﷺ»، ثم يورد القصيدة المشار إليها، وهى قصيدة ميمية في مدح سيف الدولة تتكون من عشرين بيتاً، لكن أبا فراس يخصص نحو ثلاثة أرباعها لينفس زفرة مكتومة في وجه قاتل أبيه، يقول لسيف الدولة:

هَذِي شُيُوخُ بني حَمْدَانَ قَاطِبَةً
لاذوا بِدَارِكَ عند الخَوْفِ واعْتَصَمُوا
حَلُّوا بِأَكْرَمِ مَنْ حَلَّ العِبَادُ بهِ
بحيثُ حلَّ النَّدَى واسْتَوثَقَ الكَرَمُ
فكنتَ منهم وإن أصَبْحَتَ سَيِّدَهُمْ
تواضُعُ المُلْكِ في أصحَابِهِ عِظَمُ
شَيْخُوخَةٌ سَبَقَتْ لا فَضْلَ يَتْبَعُها
ولَيْسَ يَفْضُلُ فينا الفَاضِلَ الهَرِمُ[١٦]
ولم يُفَضِّلْ «عَقيلاً» في وِلاَدَتِهِ
عَلَى «عليّ» أخيه، السِنُّ والقِدَمُ
وكيف يَفْضُلُ من أَزْرَى به بَخَلٌ
وَقَعْدَةُ اليدِ، والرجْلَينِ، والصَّمَمُ
لا تنكِرُوا يا بَنِيهِ ما أقولُ فلنْ
تُنْسى التِّراتُ ولا إنْ حالَ شيخُكُمُ
كادَتْ مَخَازِيهِ تُرْديه فَأَنْقَذَهُ
منها بحُسنِ دفاعٍ عنه عَمُّكُمُ
أَستودِعُ الله قومًا، لا أُفسِّرهمْ
الظالمينَ ولو شئْنا لما ظَلموا
القائلين ونُغْضِي عن جَوَابِهِمُ
والجائرين وَنرْضَى بالذي حكموا

إنّـي علـى كـلّ حـــــالٍ، لـستُ أذْكُــــــرهُـمْ
إلا ولـلـشـــــوق دَمْـــــعـي واكِفٌ سَـــــجِـمُ
الأَنْفُسُ اجــتــمــعتْ يـومًــا أو افْــتَــرَقَـتْ
إذا تـــأمَّـلْـتَ نــفـسٌ والـــدمـــــــــــاءُ دمُ
رَعَـــــاهُـمُ الـلـه مــــــا نـاحَـتْ مُـطَـوَّقَــــــةٌ
وَحَـــــــاطَـهُـم أبـدًا مـــــــا أَوْرَق الـسَّـلَـمُ

البيت المفتاح في هذه النفثة التي تشف عن بعض ما كان يحمله الصمت الطويل ضد قاتل الأب ، هو البيت الذي يحمل عبارة «لن تنسى الترات ولا إن حال شيخكم» والترات هي الثارات وهي ثارات منعت تقاليد الفروسية ، والنبل أن يمد أبو فراس سيفه ليأخذها بنفسه ، أو ليمنع وقوع الظلم قبل أن يقع عليه وعلى ذويه :

أَســـتـــودِعُ الله قـــومًـــا لا أُفَـــسِّـــرُهُـمْ
الـظـالمـينَ ولـو شِـــــئْـنَـا لمَـا ظَـلَـمُـــــوا

وشخصية القاتل الشبح ترسم هنا بطريقة فنية دقيقة ، فهو الحاضر الغائب «الشيخ الصغير» المتقدم سناً والمتأخر فضلاً ، وهو في كل حال لا يذكر اسمه كما كان الشأن في مقطوعة الصبي الصغير قبل سبعة عشر عاماً من كتابة هذه المقطوعة ، وهو يمهد لمقطوعته بحجاج عقلي هادئ ينبعث من تاريخ مذهبه الشيعي ، وإن كانت كل الأطراف فيه غير متساوية ، فالشيخ الهرم لا يفضل بالضرورة أخاه الصغير ، كذلك كان الشأن في أمر عقيل بن أبي طالب وأخيه الصغير الإمام علي ، حيث سبق عقيل بالسن والقدم ، لكن ذلك لا يفضله على الإمام عليّ :

ولـم يُـفَـــضّـلْ عـــــقـــــيـــــلاً فـي وِلاَدتِـهِ
عَلَـى «علـيّ» أخـــــيـــــه الـسِّنُّ والقِــــدَمُ

لكن هذا القياس الشعري قياس موهم ، وحجة منقوصة الأطراف ، ودرجة لا يريد أبوفراس نفسه أن يتوقف عندها فعقيل كان مفضولاً فقط ولكنه لم يكن موضع

ازدراء واحتقار على النحو الذي كان ناصر الدولة قاتل الأب في تصوير أبي فراس ومن هنا فإن هذه الحجة كانت مجرد رأس الحربة التي طعنت قربة من الدم المختزن، فانفجرت، وأسرعت تنطلق لتمحو بنفسها أولاً كلمة «التفضيل والفضل» من خلال تحول دقيق في البنية اللغوية، فالفعل «يفضل» يستخدم هنا في ثلاث صور من حيث علاقاته اللغوية، صورة المتعدي دون الحرف، كما جاء في البيت :

شَيْخُوخَةٌ سَبَقَتْ لا فَضْلَ يَتْبَعُها

وَلَيْسَ يَفْضُلُ فينا الفَاضِلَ الهَرِمُ

ومن أجل هذا آثرنا أن نضبط البيت على عكس الشائع في معظم الروايات بإعراب الفاضل مفعولاً به، والهرم فاعلاً فيكون البيت قانوناً عاماً مؤداه : لا يفضل الهرم بمجرد السبق الزمني الفاضل المتأخر عنه زمنياً بصفاته المكتسبة وسلوكه النبيل، الصورة الثانية وفيها يستخدم الفعل فضَّل مضعفاً يتعدى للمفعول الأول بنفسه وللثاني بحرف الجر : «لم يفضّل السن والقِدَم في الولادة عقيلاً على أخيه عليّ» وهذه الصورة ليست قانوناً عاماً وإنما إشارة إلى حالة خاصة فيها فاضل ومفضول عليه دون أن ينزع عن المفضول عليه كل الفضل، وإنما يمنح درجته الملائمة على أن يظل الفضل الأعلى لعليّ الذي لم يمنعه صغر السن من الوصول إلى أعلى المراتب، أما الصورة الثالثة لاستخدام الفعل يفضل فهي استخدام الفعل «يفضل» لازماً وفي معنى النفي من خلال اللجوء إلى الاستفهام الإنكاري «وكيف يفضل ؟» واستخدام الفعل بهذه الصورة يخرجه من دائرة التفاضل أو المفاضلة التي شكلتها الحجة العقلية، وينطلق إلى نفي كل فضل إفراغاً للنفس المكتوم والدم المحبوس، ومن ثم تتطاير الصور في كل اتجاه لتؤكد عمق هذا النفي الإنكاري :

وكيف يَفْضُلُ مَنْ أَزْرَى به بَخَلٌ

وَقَعْدَةُ اليدِ والرجْلَيْنِ والصَّمَمُ؟

والصور هنا تتطاير مشيرة إلى ألوان النقص التي تحول دون الفضل، وهي متنوعة يتداخل فيها المعنوي والحسي (البخل والصمم)، والمفرد والمثنى (اليد والرجلين)، والحاسة الخلقية والمكتسبة (الصمم والبخل)، والإشارة إلى العاهة التي توحي بالجارحة المعطلة كما يوحى الصمم بالأذن التي لا تسمع، أو إلى الجارحة المعطلة التي توحي بالعاهة كما توحي قعدة اليد والرجلين بالشلل، وكل ذلك يتداخل تداخل الحمم المنبعثة من البركان، لا يراد منه ترتيب بعينه بقدر ما يراد منه إعطاء صورة عن المجافاة الكلية بين الفضل، وذلك الكائن قاتل الأب، ومن عليه ترات لا تنسى ولا تمحى بالتقادم حتى وإن حوّل الزمن هذا الشيخ وبدله وحط من جبروته، وصيره هارباً ضعيفاً مطارداً، بعد أن كان جباراً قاتلاً:

لا تنكِرُوا يا بَنِيــــهِ مـــــا أقـــــولُ فلنْ

تُنْسى التِـــراتُ ولا إن حـــالَ شُــــيْــخُكُمُ

وليلاحظ هنا ذلك الالتفات على مستوى الضمائر، فلم يعد ذلك الشيخ «منا» كما كان شأنه منذ أبيات «قليلة»، وليس يفضل فينا الفاضل الهرم وإنما أصبح منكم يا أبناءه الذين قد ينكرون ما أقول، ولم تعد فعاله مجرد نقص للفضل، وإنما أصبحت «مخازي» كادت ترديه لولا أن أنقذه «عمكم»:

كـــادَتْ مَـــخَـــازِيهِ تُرْديه فَـــأَنْقَـــذَهُ

منهـــا، بحُـــسنِ دفـــاعٍ عنه، عَـــمُّكُمُ

ثم تنكسر هذه الموجة الغاضبة قليلاً، يكبح الفارس النبيل جماحها من خلال اللجوء إلى عدالة الملأ الأعلى «أستودع الله»، وهو لجوء يكسر من حدة الغضبة، دون أن يقلل من مرارة الازدراء لهؤلاء «القوم» الذين «لن يفسرهم» امتداداً لمنهجه الشعري في عدم ذكر أسمائهم، ولكنه سيذكر صفاتهم فهم ظالمون، ونحن نغض طرفًا عن ظلمهم «ولو شئنا لما ظلموا» مراعاة للقربى، وهم قائلون سوءاً ونحن نغض عن جوابهم، وهم جائرون ونحن راضون بحكمهم.

ثم تنكسر الموجة الغاضبة درجة أخرى حين ينتقل الغضب الهادر من التغاضي إلى الإشفاق، ومن فورة الدماء إلى انسياب الدموع تأكيداً للمبدأ العربي الشائع في عداوة ذوي القربى الذي جسده شاعر قديم حين قال :

إذا احــتــربتْ يومــاً فَــسَــالَتْ دِمَــاؤها

تذكّــرتِ القــربى فَــسَــالَتْ دمُــوعُــهــا

وفي نفس الاتجاه يقول أبو فراس :

إنّـي عـلـى كلِّ حــــالٍ لستُ أذكُــــرُهُـمْ

إلا ولـلـشَّــــوقِ دَمْـــــعِـي وَاكِفٌ سَــــجِمُ

ذلك لأن أنفس بني حمدان هي نفس واحدة سواء اجتمعت أو تفرقت، ودماؤها في نهاية الأمر دم واحد:

الأَنْفُسُ اجْــتَــمَــعَتْ يومــاً أو افْــتَــرَقَتْ

إذا تــأمَّــلْـتَ نــفـسٌ والــدمــــــــــاءُ دمُ

ثم يكون قرار الموجة الهادئة للفارس النبيل الانتقال خطوة ثالثة من الإشفاق عليهم إلى الدعاء لهم :

رَعَــــاهُمُ الله مــــا ناحَتْ مُطَوَّقــــةٌ

وَحَــــــاطَهُم أبداً مـــــا أَوْرَقَ السَّلَمُ

هذه هي صورة ابن العم القاتل في شعر أبي فراس حين تتم المواجهة بينهما على مستوى الأسرة، وتأخذ المشاعر جزءاً من امتداداتها الطبيعية، ويتم التعبير عنها على هذا المستوى الشعري الرفيع .

لكن درجة أخرى من درجات رسم صورة ناصر الدولة في شعر أبي فراس، كانت تتم عندما كان الحديث يوجه إلى من هم «خارج» الأسرة، ويكون مجد الحمدانيين هو موضع المفاخرة، وفي هذه الحالة تُنَحّى مواقف المشاعر الخاصة، ويتم

الإبقاء على الملامح العامة التي تفيد في رسم الصورة الكلية لمجد الأسرة، لكننا يمكن أن نلاحظ في هذه الحالة أن أبا فراس حرص على أن لا يلتقط أبداً لقاتل أبيه «صورة منفردة» يكون هو محورها وقطبها، بل أن يجعله في أحسن الأحوال جزءاً من «صورة جماعية» لا يكون هو أبرز من فيها، ويكون مفضولاً على من يجاوره .

ففي مرحلة زمنية قريبة من المرحلة التي رسم فيها أبو فراس الصورة المتفردة لناصر الدولة في القصيدة السابقة، كتب أبوفراس قصيدته الرائية المطولة في أمجاد بني حمدان، وكان ذلك نحو سنة ثلاثمائة وأربع وأربعين(١٧) وذلك أنه كما يقول ابن خالويه(١٨)، كان سيف الدولة قد ظفر ببني عامر بن صعصعة، ومن اجتمع معهم من «طيّ» و «كليب» على مخالفيه، فبلغ أبا أحمد عبدالله بن ورقاء الشيباني خبر ذلك، فقال قصيدة يهنئ فيها الأمير بغزاته هذه، ويفاخر مضر بأيام بكر وتغلب في الجاهلية والإسلام، فلما وقف أبو فراس على ما ذكر فيها عمل قصيدة على وزنها، ذكر فيها أيام أسلافه وآبائه وأعمامه وأهله والأقربين في الإسلام دون الجاهلية، وكان لابد أن يمر فيها على مفاخر الحمدانيين من أمثال الحارث بن لقمان بن راشد الذي سعى في الصلح بين قبائل تغلب، وتعهد بدفع دية من قتل في النزاع، وكانوا مائة قتيل :

وَدَى مِائَةً لَوْلَاهُ جَرَّتْ دِمَاؤُهُمْ

مَوَارِدَ مَوْتٍ مَالَهُنَّ مَصَادِرُ

أو «حمدان بن حمدون» جد الأسرة الذي استضاف الخليفة المعتضد وجيشه مدة مقامه في الموصل وديار ربيعة، وهو في طريقه إلى الحرب مع ابن طولون، وهو الذي حين ألم القحط بهذه البلاد ثلاثة أعوام متتالية، تكفل بتوفير حاجة الناس من الطعام فأطلق عليه لقب «مكابد المَحْل» :

وَجَدِّي الذي انتاشَ الديارَ وأَهْلَها

ولِلدَّهْرِ نابٌ فيهمُ وأَظَافِرُ

ثَـلاثَـةَ أعـــــوامٍ يُكَـابِـدُ مَـــــحْلَـهـــــا
أَشَمُّ طوِيـلُ الســـاعِـــدَيْنِ عُـــرَاعِـــرُ

وهو نفس الجد الذي أنفق سبعين ألف دينار في إقامة الحصون في وجه الروم، فبنى سوراً على «ملطية» ساعد في صد الروم، وكان أحفاده من أمثال سيف الدولة وأبي فراس يمرون على السور ليقرءوا اسم جدهم مكتوباً عليه، وفى القصيدة إشارة إلى عمه «الحسين بن حمدان» صاحب المآثر والبطولات في الدولة العباسية، فهو الذي ساعد الخلافة في القضاء على هارون الشاري الذي كان نفوذه قد اتسع، حتى إنه تمكن من استمالة والده أبي العباس حمدان بن حمدون إليه ضد الخليفة العباسي في خطوة هددت بقايا توازن القوى في صدر الدولة العباسية، وهددت أسس التعاون بين العباسيين والحمدانيين، فسارع «الحسين بن حمدان» اعتذاراً عن والده، الذي كان قد هرب واختفى ثم قبض عليه وحبس، فانضم إلى الخلافة وقضى على هارون الشاري، ثم طلب العفو عن والده فأجيب إلى ذلك، وهذا الحسين نفسه هو الذي وجهه الخليفة للتصدي للقرامطة بعد أن عاثوا في الأرض فساداً، فكسر شوكتهم وكذلك ساعد الخليفة في التغلب على «بني تميم» و «بني كلب» عندما تمردوا، كما ساعد الخليفة في حرب الطولونيين وفي فتح فارس، وقد كثرت قلائد الفتح التي كان يطوق بها الخليفة عنق الحسين بن حمدان كلما عاد منتصراً من غزوة حتى إن ابن خالويه يقول: [١٩] «سمعت من غير واحد، أنه كان في خزائن الحسين بن حمدان نيف وعشرون طوقاً لنيف وعشرين فتحاً فتحها بالمشرق والمغرب»، وهذا القائد الفاتح كان فارساً شجاعاً ينازل الأسد الضاري فيصرعه، ولقد «نازل الأسد، ثلاث مرات فقتله وإحداهن بين يدي المعتضد، فكان أحسن ما فعله أنه قتل الأسد، ومسح سيفه في جلده، ورده في غمده، وركب وسار في عرض الناس، ولم يلتفت إلى الخليفة ولا احتفل بما فعله[٢٠]» ويستمر أبوفراس في رسم «الصورة المنفردة» لأبطال الأسرة

الحمدانية ، فيقف عند عمه عبدالله بن حمدان المكنى بأبي الهيجاء وهو أخو الحسين بن حمدان ، وابن عميد الأسرة أبي العباس حمدان بن حمدون ، ثم هو في نهاية المطاف والد «ناصر الدولة» و«سيف الدولة» ويرسم أبو فراس لأبي الهيجاء صورة البطل المقدام حامي الحمى والمدافع عن الأهل ضد المتمردين والذى يستعان به لقهر الجيوش القوية عندما يستعصي على الجيوش قهرها كما كان الشأن في محاربة يوسف بن الديوداذ ، أما أبو سليمان بن حمدان ، وهو أخ لأبي الهيجاء وأبي العلاء سعيد والد أبي فراس فقد كان لشدة مهارته وسرعته في القتال يسمى «المزرفن» فقد كان كما يقول ابن خالويه يخترق الرماح فتسرع إليه فلا تعلقه فسُمِّي «المزرفن» :

وَعَمِّي الذي سَمَّتْهُ قَيْسٌ مُزَرْفَناً
وَقَدْ شَجَرَتْ فيه الرِّمَاحُ الشَّوَاجِرُ

وقد أصبح اسمه يضرب به المثل في مهارة القتال وسرعة تلافي الرماح حتى أن بعض الشعراء أراد أن يهجو رجلاً تأصل الجبن فيه ، فلم يجد مدخلاً أفضل من صورة «المزرفن» حيث يقول(٢١) :

لو كُنْتَ في مِائَتَي أَلْفٍ جَمِيعُهُمُ
مِثْلُ المُزَرْفَنِ دَاوُدَ بْنِ حَمْدَانِ
وَتَحْتَكَ الريحُ تَمْضي حَيْثُ تَأمُرُهَا
وفي يَمِينِكَ مَاضٍ غَيْرُ خَوَّانِ
لَكُنْتَ أوَّلَ فَرَّارٍ إلى «عَدَنِ»
إذا تَحَرَّكَ سيفٌ في « خُرَاسَانِ»

أما أصغر أعمام أبي فراس وهو نصر الملقب بأبي السرايا فقد رسم له الشاعر صورة في محاربة أبي يوسف الشاري الذي كان ازداد نفوذه في مناطق «الموصل» و«ديار ربيعة» حتى هم أهلها بدفع المال إليه ، فتصدى له أبو السرايا نصر بن حمدان ، ومعه أخو أبي فراس المكنى بأبي عبدالله الحسين بن سعيد ، واستطاعا أن يقهرا جيشه ،

وأخذاه، واحتويا على ما كان جمعه، وكان أبو السرايا يضبط الجيش، وأبو عبدالله يمارس الحرب، وفي هذا يقول أبو فراس :

كَــفَـــاهُ أَخِي والخَـــيْلُ فَـــوْضَى كَـــأَنَّـهـــا

وقـــد عَـــضَّتِ الحَـــرْبُ، النَّعَـــامُ النَّوَافِـــرُ

غَـــــدَاةَ وأحْــــــزَابُ الشُّــــــرَاةِ بمنـزلٍ

يُعــــاشِـــرُ فــــيـــه المرءُ مَنْ لا يُعَـــاشِـــرُ

ونحن هنا أمام صورة تختلف قليلاً عن الصور السابقة، فلسنا أمام صورة منفردة، كالتي رسمت للأبطال السابقين حمدان، أو الحسين أبي الهيجاء، أو أبي سليمان المزرفن، ولكننا أمام لقطة ثنائية تجمع بين أبي السرايا عم الشاعر وأبي عبدالله الحسين أخيه، ولسوف نقارن بين هذه الصورة الثنائية وصورة ثنائية أخرى سوف تؤخذ لسيف الدولة وناصر الدولة قاتل والد أبي فراس . ويعود أبو فراس إلى رسم الصور المنفردة لأبطال الحمدانيين، فيصور عمه إبراهيم بن حمدان المكنى بأبي إسحاق وقد استطاع أن يفتح مدينة «السمعية» معقل آل «حبيب» أعداء بني حمدان، وكانت السمعية معقلاً صعباً، لم يتمكن الحسين بن حمدان نفسه من قبل أن يفتتحه على الرغم من أنه حاول فاستحق إبراهيم أبو إسحاق الذي فتحها أن يخلده أبوفراس بلقطة مفردة سريعة :

وعَـــمِّي الذي ذَلَّتْ حَـــبِـــيبُ لِسَـــيْـــفِـــهِ

وكـــانَتْ وَمَـــرْعَـــاهـا من العِـــزِّ نَـاضِـــرُ

أما العم الأخير في معرض صور البطولة في قصيدة أبي فراس فهو سليمان بن حمدان المكنى بأبي الوليد، والملقب بالحرون لأنه كما يقول ابن خالويه: (٢٢) «كان شيخ بني حمدان وصاحب القلب في كل وقعة لعلو شأنه، فسُمِّي الحرون لذلك»، ولا يربط أبو فراس صورته بموقفه أو بموقف معين، ولكنه يجعل صورته متألقة عند كل كتيبة :

وَعَـــمِّي الحَـــرونُ عندَ كل كـــتــــيـــبـــةٍ

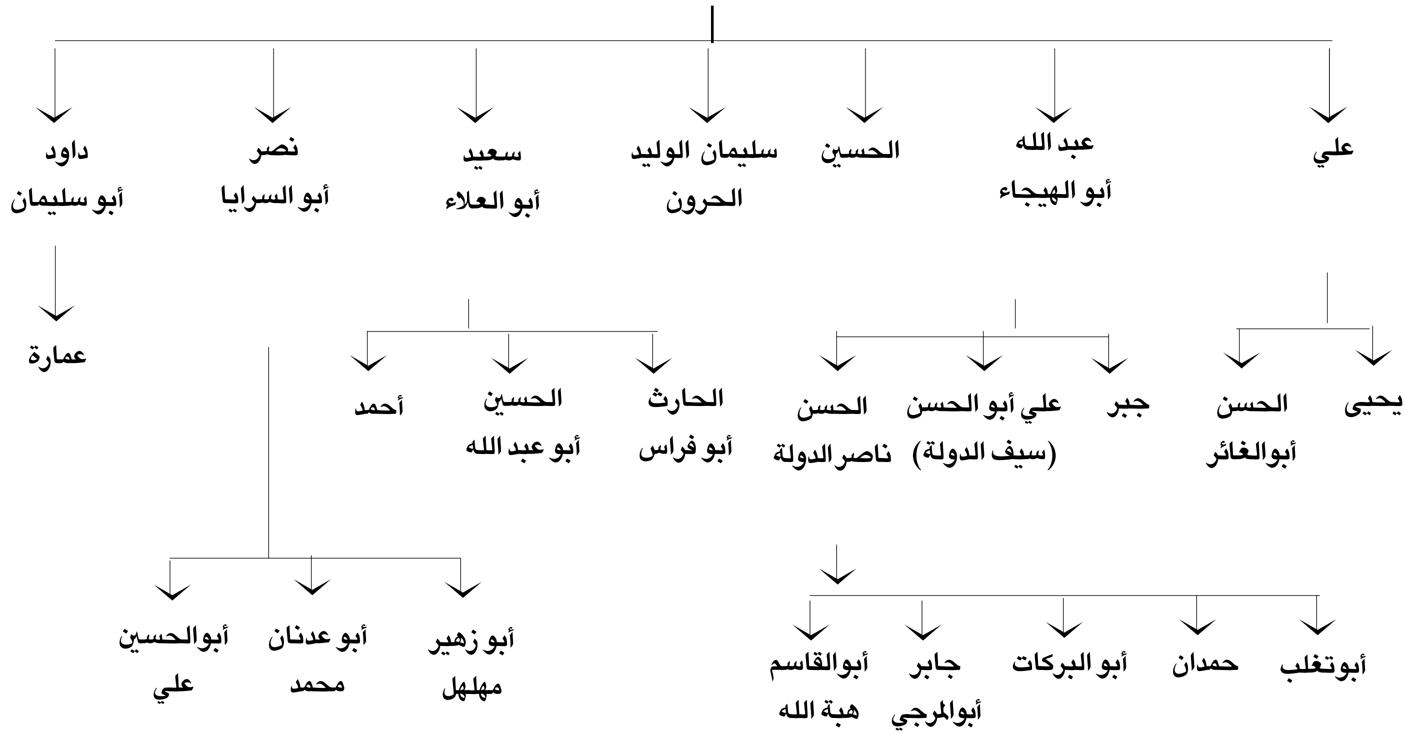
فنحن هنا إذن أمام ثماني صور للبطولة في آل حمدان ، سبع منها منفردة ، وواحدة مزدوجة قدمت بطلين هما عم الشاعر وأخوه ، ومن خلال هذه الصور ، قدم الشاعر صفحة من أعلام فرسان آل حمدان مؤسسي الإمارات والممالك ، وهي الصفحة التي سوف يختتمها برسم صورة رائعة لأقرب هؤلاء الفرسان إليه ، لأبي العلاء سعيد بن حمدان ، والده الذي فقده في صباه ، وهي صورة سوف نعود إليها فيما بعد ، لكن أبا فراس سيرسم صفحة موازية لكوكبة أخرى من فرسان آل حمدان يمثلون الجيل الحاضر ، كما مثلت اللوحة الأولى في مجملها الجيل الغابر . وسيرسم فيها اثنتي عشرة صورة يختلف نصيبها بين اللمحة العاجلة واللوحة المفصلة ، ويرد فيها عشر صور منفردة لكل من :

يحيى بن علي بن حمدان الملقب بالغطريف ، وعمارة بن داود بن حمدان ، وأحمد بن سعيد بن حمدان أخي الشاعر ، ومحمد بن نصر بن حمدان المكنى بأبي عدنان ، وجبر بن أبي الهيجاء أخي ناصر الدولة ، وسيف الدولة ، وجابر بن ناصر الدولة المكنى بأبي المرجي ، وأبي القاسم هبة الله بن ناصر الدولة ، وأبي زهير مهلهل ابن نصر بن حمدان وقد كان من أقرب أصدقاء أبي فراس إليه وبينهما مكاتبات شعرية ، وهو الذي سمى أبا فراس بفارس العرب ، وأبي الحسين علي بن نصر بن حمدان ، وأبي العشائر الحسن علي بن عبدالله بن حمدان ، وأخيه ناصر الدولة الحسن بن عبدالله بن حمدان ، وهو كما نعلم قاتل والد أبي فراس والذي رسم أبوفراس له من قبل صورتين وقفنا أمامهما . فما نوع التوازن بين هذه الصورة المزدوجة ونظيرتها السابقة التي أشرنا إليها (بين نصر أبي السرايا والحسين أبي عبدالله) ؟ وما نصيب ناصر الدولة في الصورة مع أخيه الأصغر سيف الدولة ؟

شجرة فرسان آل حمدان فى رائية أبى فراس

الحارث بن لقمان بن راشد (جد بعيد)

أبو العباس حمدان بن حمدون (رأس الأسرة)



وأول ما يلاحظ على الإطار العام لهذه الصورة المزدوجة أنها أكبر لوحة في القصيدة كلها، فقد استغرقت نحو سبعين بيتاً في القصيدة، تبدأ من البيت التاسع عشر بعد المائة وتنتهي مع البيت التاسع والثمانين بعد المائة، لكن هذه الأبيات السبعين ليست مشتركة بين سيف الدولة وناصر الدولة، وإنما يقتصر ذلك الاشتراك على نحو عشرة أبيات في البداية ويستقل سيف الدولة ببقية اللوحة، وتصور هذه الأبيات المشتركة الفترة التي كان فيها ناصر الدولة باعتباره الأخ الأكبر هو الأبرز في السلطة التي كان يعاونه فيها في البدء أخوه سيف الدولة قبل أن يستقل، ولكن أبا فراس يحرص وهو يرسم الصورة على أن يكون سيف الدولة في الصدارة تأكيداً لما أبداه في لوحة سابقة «وليس يفضل فينا الفاضل الهرم» :

فَفِينا لِدِينِ الله عِزٌّ وَمَنْعَةٌ
وفينا لدينِ الله «سَيْفٌ» و «نَاصِرُ»
هما وأميرُ المؤمنين مُشَرَّدٌ
أجَاراهُ لما لم يَجِدْ مَنْ يُجَاوِرُ
وَرَدَّاه حتَّى مَلَّكَاهُ سَرِيرَهُ
بعشرينَ ألفًا بينها الموتُ سَافِرُ
وَسَاسا أمورَ المسلمين سياسةً
لها الله والإسلامُ والدينُ شاكرُ

وهذا هو المشهد الأول الذي يشتركان فيه، وهو يشير هنا إلى استنجاد الخليفة «المتقي» بهما بعد أن استولى «البريديون» على بغداد ونهبوها، فخرج الخليفة ومعه وزيره ابن مقلة ومحمد بن رائق هاربين، فتلقاهم سيف الدولة بالتكريم وحمل إليهم ما عمهم من الأموال، وسار بهم إلى أخيه ناصر الدولة فأجارهم، وأقاما بقصره، ثم يذكر أبوفراس لقطة تالية في هذه الصورة والمجد فيها يتوزع في الواقع على ثلاثة لا على

اثنين لأنه سيشترك فيها مع سيف الدولة و «ناصر الدولة» أخو أبي فراس وهو الحسين المكنى بأبي عبدالله، وهو الذي ضرب ابن رائق ضربة، فخر منها ميتاً كما يقول ابن خالويه[٢٣] وهو الذي سار مع الأميرين لمطاردة أبي العلاء بن عمرو وحليفه «ما كرد الديلمي»، فانتصروا عليهم، وأبو فراس يسجل هذه البطولات في قوله :

ولما طغى عِجْلُ العراقِ «ابنُ رائقٍ»
شفى مِنْهُ لا طاغٍ ولا مُتَكَاثِرُ
إذِ العربُ العَرْبَاءُ تَنْسَى «عَمَارَةً»
ومنَّا لَهُ طاوٍ على الثأرِ ذاكرُ
أذاقَ العَلاءَ التَّغْلَبِيَّ وَرَهْطَهُ
عَوَاقِبَ ما جرَّتْ عليه الجرائرُ

ويلاحظ هنا أن صفة المدح الوحيدة التي أضيفت إلى قاتل ابن رائق وهي «لا طاغ ولا متكاثر» إنما تنصرف في الحقيقة إلى الحسين أبي عبدالله . أخي أبي فراس وهو الذي قتل ابن رائق، لا إلى ناصر الدولة نفسه، وعلى ذلك النحو تغيب صورة ناصر الدولة فلا تظهر ناصعة مرة واحدة، وإنما تظهر دائماً متداخلة أو باهتة، يحجبها عن التألق في شعر أبي فراس غيمة الكراهية التي لا مفر منها والتي صنعت حاجزاً بين عيني الشاعر ووجه القاتل، فوجدت أنها لا تراه حين تراه إلا من منظور الكراهية، فآثرت أن تتلافى الحديث عنه ما وسعها ذلك .

وفي الوقت الذي تتوارى فيه الكلمات كرهاً وبخلاً أمام صورة ناصر الدولة، تكاد أيضاً تتوارى الكلمات مهابة وخجلاً أمام صورة سيف الدولة أو على الأقل تعلن في البدء أنها تعاني من ذلك :

ألا قُلْ لسيفِ الدولةِ القَرْمِ «إنّني
على كلّ شيء غيرِ وَصْفِكَ قادرُ
فلا تُلْزِمَنِّي خُطَّةً لا أُطيقُها
فَمَجْدُكَ غلاَّبٌ وفَضْلُك باهِرُ

ولو لم يَكُنْ فَخْرِي وَفَخْرُكَ واحدًا
لما سَارَ عنّي بالمدَائحِ سائرُ
ولكنَّني لا أعْضِلُ القَوْلَ عَنْ فَتًى
أُسَاهِمُ في عَلْيَائِهِ وأُشَاطِرُ
وعن ذكْرِ أيَّامٍ مَضَتْ ومواقِفٍ
مكانِيَ فيها بيّنُ الفَضْلِ ظاهرُ
مَسَاعٍ يَضِلُّ القولُ فِيهِنَّ جُهْدَهُ
وتَهْلِكُ في أوصافِهِنَّ الخواطرُ»

ونحن هنا أمام مقطع غريب يبدأ بالكلمات التي تتعثر خجلاً، وعجزاً، ولكنها في الوقت ذاته تغير من إيقاع السرد السائد منذ أول القصيدة، وتعلن أن الشاعر لم يعد يقوم بدور الراوي الذي يرتب فروع القبيلة وأغصانها من الجدود إلى الأعمام وأبناء الأعمام، ومن الأصول العتيدة إلى الفروع الفتية، ويضع على صدر كل منهم شارات المجد والفخار، إنما أصبح الشاعر «مشاركاً» في البطولة، صانعاً لها وقريناً لأبرز أعلامها «سيف الدولة»، وهو لا يصل إلى هذه النتيجة مرة واحدة، وإنما يجعل القول ذاته عاجزاً عن أن يحيط بالمجد الغلاب والفضل الباهر لسيف الدولة، وأنه لو لم يكن ممن ساهموا في هذه العلياء وشاطروه صنعها لما سارت عنه المدائح، لكن نغمة الاعتزاز تكاد تغلب على نغمة الاعتذار، ويكاد يتساوى المادح والممدوح في صنع المجد، ويبقى للمادح فضل التعبير عنه، ولا أعتقد أن تلك النغمة كانت لتُرضي سيف الدولة الأبر الشامخ المنتصر حتى من ابن عمه الذي يشاركه أحياناً في صنع النصر، وعلى امتداد نحو خمسين بيتاً تحرص اللوحة على ذكر كثير من وقائع سيف الدولة مع الروم والخارجين عليه من العرب، ولكنها تحرص أيضاً على أن تُنهي السرد ببيتين يؤكدان مشاركة أبي فراس في صنع هذه الوقائع كلها :

بِنَا وبكُمْ يا سيفَ دولةِ هاشِمٍ
يَطُولُ بنو أَعْمَامِنَا ويُفَاخِرُ
فإنّا وإيَّاكُمْ ذُرَاهَا وهَامُهَا
إذِ الناسُ أعناقٌ لها وكَرَاكِرُ

ولكن الذي يلاحظ على طريقة سرد أبي فراس الفني لهذه الأحداث أنها تتكاثر وتتراكم في ذاكرته وعلى طرف ريشته، فتتزاحم في صدور الأبيات وأعجازها، وتبدو أحياناً وكأنها مجرد سرد واقعي يفتقد روح المناخ الشعري، فمن مطاردة الديلمي في «أَرْزَن» إلى محاربة «الدمستق» في «قلونيّة» وأرض الشام، إلى ملاقاة «الإخشيد» ومطاردة الروم في «جُلْباط» و «العمق» و »اللُّكام» و «البُرْج»، إلى ملاقاة «قسطنطين» في «الدرب»، وغير ذلك من عشرات المواقع والأسماء التي تزحم أركان اللوحة، وتهدد لمساتها الشعرية بالخفوت .

لكن أبا فراس لا يفوته مع ذلك أن يدفع بين الحين والحين بواحدة من هذه اللمحات في شكل صورة مجسدة أو كلمة عابرة مثل قوله :

وَبَاتَ يُدِيرُ الرَّأْيَ مِنْ كلِّ وِجْهَةٍ
وَذُو الحَزْمِ نَاهِيهِ، وَذُو العَزْمِ آمِرُ
لهُ وعَلَيْهِ وَقْعَةٌ بَعْدَ وَقْعَةٍ
ولُودٌ وأطرافُ الأَسِنَّةِ عاقِرُ
فلا هو فيما سَرَّهُ مُتَطَاوِلٌ
ولا هو فيما ساءَهُ مُتَقَاصِرُ

أو مثل قوله في وصف هروب «الدمستق» :

وَوَلَّى عَلَى الرَّسْمِ الدُّمُسْتُقُ هَارِباً
وفي وَجْهِهِ عُذْرٌ من السَّيْفِ عَاذِرُ
فَدَى نَفْسَهُ بابن عَلَيْهِ كَنَفْسِهِ
وللشِّدَّةِ الصَّمَّاءِ تُقْنَى الذَّخَائِرُ
وقد يُقْطَعُ العُضْوُ النفيسُ لغيرِهِ
وتُدفَعُ بالأَمْرِ الكَبِيرِ الكَبَائِرُ

وربما كان عذر أبي فراس في غلبة الوقائع والأسماء على قصيدته المطولة، يكمن في كثرة الأمجاد التي يريد أن يبينها لفرسان آل حمدان، ولسوف تخف هذه النزعة أو تختفي في القصائد الأخرى ذات النفس الغنائي على النحو الذي سنراه لاحقاً .

وأياً ما كان الأمر فإن هذه «الملحمة الغنائية» الطويلة تمثل إلى جانب قيمتها الفنية، قيمة كاشفة لأعماق أبي فراس وروافد البطولة والفروسية عنده، ومواطن الإعجاب والازدراء في الفروع المحيطة به، ومن ثم نماذج الامتداد والتلاقي في السلوك والفن .

وإذا كانت شخصية الأب المقتول على يد ابن العم، قد وجهت كثيراً من المشاعر، فإن صورة الأب البطولية والشعرية توسطت حلقات الملحمة كالدرة الثمينة وسط حبات العقد اللؤلؤية، فقد أفرد أبوفراس لصورة أبيه لوحة من عشرة أبيات، جاءت نهاية للوحة الكبرى التي ترسم أمجاد الغابرين، وتمهد لأمجاد المعاصرين التي فصّلها شطر القصيدة الثاني .

وقد بدأ اللوحة بصورة أبيه وهو في حضرة الخليفة المقتدر على غير تأهب، وقد فوجئوا بجيش من أربعين ألفاً من المتمردين، يهزمون طلائع الحرس ويولي أمامهم ابن ياقوت الحاجب ومعه نفر كبير من الحرس، فيطلب الخليفة من أبي العلاء سعيد بن حمدان أن يتصدى للأمر بغلمانه وبمن بقي من الجنود، فيتصدى للأمر ولا يتراجع، وقد التفوا حوله، وأثخنوه بالجراح، وظل ثابتاً على ذلك النحو حتى ردهم منهزمين، وكانت له وقعة بعد ذلك في دار ابن مقلة الوزير، وقد ولاه الخليفة بعدها من دجلة إلى سلمية وطريق خراسان(٢٤)، وفي ذلك يقول أبوفراس :

أُولَـئِكَ أعْمَامِي وَوَالِدِيَ الذَي
حَمَى جَنَبَاتِ المُلْكِ والمُلكُ شاغِرُ
بِحَيْثُ نِسَاءُ الغادرين طَوَالِقٌ
وحيثُ إماءُ النَّاكِثِينَ حَرَائِرُ

لكن شخصية أبي العلاء سعيد بن حمدان لا تقف لحظاتها المتألقة عند الفروسية وحدها، بل يمتزج معها الشعر في كثير من الأحايين امتزاجاً يشكل البذرة التي أورثها لابنه الشاعر الفارس، فها هو في واحدة من رحلات الحج يخرج حاجاً متطوعاً،

وتتعرض القافلة التي يرافقها لهجوم من بني سليم، فيتجرد أبوالعلاء للدفاع، ويوقع بالمهاجمين، ويقتل منهم، ويصدهم عن القافلة، ويكتب إليه أخوه «نصر أبوالسرايا»، وكان هو وأبو العلاء، كما يقول ابن خالويه[٢٥]، شاعري بني حمدان :

جـاءَنِي المُخْبِرُ الخَبِيرُ بأَنْ قَدْ
زَأَرَتْ نَحْوَكَ الأُسُودُ زَئِيرا
وَأَحَاطَتْ غَارَةٌ عَلَيْكَ سُلَيْمٌ
فَثَنَيْتَ العِنَانَ فيهم مُغيرا
لَمْ تَزَلْ بالحُسَامِ تَبْرِي لحُومًا
وَبِحَدِّ السِّنَانِ تَفْرِي نُحُورا
فَبِوِدّي أَنِّي حَضَرْتُ فَأَغْنَيْـ
ـتُكَ عن أن ترى لِغَيْرِي حُضُورا
كنتُ بالصَّارِمِ الحُسَامِ أُوَقّـ
ـيكَ وما كُنْتُ أَحْذَرُ المَحْذُورا

لكن أبا العلاء سعيداً كان في مواطن أخرى هو المعبر شعراً عن موقف بطولي يخوضه، وهاهو في موقعة «سرح» بأرض نجد يعمل سيفه في بني عقيل، فيقتل ويأسر منهم، ثم يصوغ تجربته شعراً فيقول :

نُبِئْتُها تَسْأَلُ عَنْ موقِفِي
بأرضِ «سَرْحٍ» والقَنَا شُرَّعُ
وعن عُقَيْلٍ إذ صَبَحْناهمُ
وقد تلاقى الحَشْدُ والدُّرَّعُ
وقد أتانا منهمُ فَيْلَقٌ
حَمَاهُ حامٍ ماله مَدْفَعُ
حَتَّى إذا ما كَشَّرَتْ نَابَهَا
وَعِيفَ كأسُ الموتِ لا يُكْرَعُ

وفُـلِّـقَـتْ هـامُ أسُـــودِ الـوغـى
وقُـطِّـع الأَسْـــوُقُ والأذْرُعُ
شَـــدَدتُ فِـيـهـم شَـدَّ ذي صَـوْلَـةٍ
قـد جَـرَّبَتْـه الحـربُ لا يُخْـدعُ
لا تَـزْجُـرِنِّـي عـن طِـلاَبِ الـعُـلا
فـمـا يَنَـالُ العِـزَّ مَـنْ يَضْـرَعُ
أنـا سـعـيـدٌ وأبـي أحـمـدٌ
بـالسـيـف ضُـرِّي وبـه أنْـفَـعُ

وهي مقطوعة ذات نَفَس شعري رفيع، وهي تستند إلى البنية التي تشيع في شعر أبي فراس فيما بعد، وهي مخاطبة الأنثى في موقف التباهي بالبطولة، والإيحاء بأنه موضع اهتمامها، تسأل عن أخباره وتتابع انتصاراته، ثم اللجوء إلى ذلك التصوير المتدرج الذي تتجمع فيه الصور حتى تبلغ الذروة التي لا يصمد فيها إلا من جربته الحرب، فيشد شدة المخاطرة التي تذيب قلوب أعدائه هلعاً، وقلب أنثاه إشفاقاً، وهو يرجوها ألا تزجره عن مواصلة طلب العلا لأنه يكره الضراعة التي تحول بينه وبين طلب العز الذي ينتمي إليه بنسبه وسيفه، ولا شك أن ذلك النموذج وغيره في الفروسية والشعر لدى أبي العلاء سعيد قد قدم لأبي فراس نماذج تغذى عليها، وهو يجتر حزن اليتم على أبيه الفارس الشاعر، وتشير أبيات أبي فراس في قصيدته إلى هذه المواقف البطولية في حياة أبيه :

لـه «بـسُلَيْمٍ» وَقْـعَـةٌ جَـاهـلـيَّـةٌ
تُقِـرُّ بِهَـا «فَـيْـدٌ» وَتَشْـهَـدُ «حَـاجِـرُ»
وَأَذْكَتْ مَـذَاكِـيـهِ «بِسَـرْحٍ» وَأَرْضِـهَـا
مِنَ الضَّـرْبِ نـارًا، جَـمْـرُهـا مُـتَطَـايِـرُ

ثم يتوج صورة البطولة في حياة أبيه بالحلم الذي راود كل فرسان آل حمدان، حماة «الثغور» وهو «غزو الروم» الذي شكل في حياة أبي فراس نفسه درة عطاء البطولة والشعر معاً، وها هو يعود بجذور ذلك الشوق في نفسه إلى أبيه :

غـــزا الـرُّومَ لـم يَقْـــصِـــدْ جـــوانبَ غِـــرَّةٍ
ولا سَـــــبَــــــقَـــــتْــــــهُ بـالمُـرَادِ الـنَّـذَائِـرُ
فَـلَـمْ تَـرَ إلا فَـــــالِـقًـــــا هـامَ فَـــــيْـلَـقٍ
وبَـحْــرًا لـه تَـحْـتَ الـعَـــجَـــاجَـــةِ مـــاخِــرُ
وَمُـــسْـــتَـــرْدَفَـــاتٍ مـن نِـسَـــاء وَصِـــبْـــيَـــةٍ
تَـثَـنَّـى عـلـى أَكْـــتَـــافِـــهِـنَّ الـضَّـــفَـــائِـرُ
بُـنَـيَّــــاتُ أمــــلاكٍ أُتِـيـنَ فُـــجَــــاءَةً
قُـــهِــــرْنَ، وفـي أعـنـاقِـــهِـنَّ الـجَـــوَاهِـرُ

وهل كانت حياة أبي فراس إلا تفصيلاً لذلك الإجمال ؟

وهل كان من بين بنيات الملوك المستردفات وراء الفارس المنتصر العائد من بلاد الروم ، والمنثنيات على أكتافهن الضفائر ، والمعلقات في أعناقهن القلائد ، هل كانت بين هؤلاء البنات الأميرات ، فتاة سوف تدعى صهبجة يصطفيها الفارس المنتصر لنفسه ، ويتخذها زوجته وأم ولده ، فتنجب له فتى وحيداً ، يسميه الحارث ويلقبه بأبي فراس ، ويرحل عنه وهو صبي في الثالثة ؟ .

٣ - صـــورة الأم الحبيبـــة:

فى رحلة العمر القصيرة ، وحصادها الثري لأبي فراس الحمداني ، لعبت الأم دوراً رائعاً في منظومة حياة يبدو أن كل شيء فيها كان كالشهب المضيئة ، فجائي الظهور شديد التوهج ، سريع الاختفاء .

لم تكن فتاة ربيت على عيني فتاها الذي يترقبها من بني العمومة ، أو الخئولة ، أو فروع القبيلة المتباعدة ، أو المضارب المتقاربة ، ولكنها ظهرت فجأة ذات يوم ، ربما رديفة لفارس عاد من غزو الروم بعد أن امتلأ حلقه من غبار المعارك ، وكاد بصره أن يزيغ من شدة الشرار المنبعث من حدود السيوف وأسنة الرماح حين تلتقي ، وعبر باللحظة

الفاصلة بين الموت والحياة ، فلما وجد نفسه ممن امتدت بهم الحياة جولة أخرى ، أحب أن يزيد من التمتع بها في صحبة هذه الفتاة الرومية الجميلة ، وأن يضيف إلى هذه المنظومة شهاباً آخر ، وربما كان هو الهدف الذي تسعى إليه كثير من الشهب المحترقة في الأصلاب والصدور منذ أجيال مضت .

ولم يكن هذا الفارس في مقتبل العمر يعيش تجربته الأولى في الاقتران والسعي إلى الأبوة ، ولكنه كان وقتها مكتمل الحياة الاجتماعية ، أميراً في قوة سلطانه ، وأباً لشباب يسعون بين يديه ، ويشاركونه حياة الإمارة حيناً والحرب حيناً آخر ، ولهم أمهاتهم اللاتي ينسجن لهم حاضرهم ويحلمن لهم بمستقبلهم ، وفي جناح هادئ من القصر اختاره لجاريته ، استقبلا وليدهما الذي لم يكن يعلم أنه آخر الفرسان ، ولكنه كان يحمل بالنسبة إليه مذاق نتاج العمر الناضج وثمرة اللقاء بفتاة أهلته شجاعته وفروسيته لتكون له ، لكن الأم كانت ترى في الوليد الصغير سيدها الذي حوّلها من أسيرة إلى أميرة وثبت أقدامها في بلاط الملك ، وجسد لها الحظ السعيد الذي لولاه لكان يمكن ، وقد دارت الحرب على قومها ، أن تعود مع أحد سوقة الجنود ، أو تكون سلعة في سوق النخاسين ، ولاشك أن مشاغل الأمير المتتالية في السلم والحرب جعلته يقنع من وليده الصغير بإلقاء نظرة البهجة بين الحين والحين ، ومتابعة مراحل النمو والابتهاج بالبسمة الأولى حين يلحظها ، والكلمة الأولى عندما تتعثر على شفاهه .

ولكن الأم كانت تعيش لوليدها وأميرها وحبيبها الصغير كل فراغ وقتها ، وتمتد معه بأحلامه ، وتسعى إلى أن تندمج به ومعه في عالم الإمارة والفروسية ، وتتخيل مكانه في قمتها ، ولن يدوم الحال طويلاً ، فبعد أقل من ثلاث سنوات سيستدعى الأب إلى قصر الخلافة في بغداد ، فيذهب من دار إمارته ومعه بعض أبنائه الكبار ، وهنالك يسند إليه الخليفة سراً قراراً بتوسيع منطقة إمارته على حساب إمارة ابن أخيه ناصر الدولة ، وما إن يذهب كي ينفذ أمر الخليفة حتى يستقبله جنود ابن أخيه ، فلا يعود منه

إلى البيت إلا خبر مصرعه ، ومنذ هذه اللحظة سوف تأخذ الحياة مذاقاً خاصاً بالنسبة إلى الأمير الصغير وأمه فبعد أن تنتهي صدمة الحزن ومرارة الفجيعة ، سوف تهدأ الأمور في القصور المتجاورة والمتباعدة ، وسوف يلجأ كل إلى همومه وشواغله وتأمين حاضره ومستقبله بما فيهم الأخوة الكبار أبناء الأمير الراحل ، الذين ستتفرق بهم السبل عملاً وولاء حتى إن بعضهم سيعمل في قصر ناصر الدولة قاتل أبيهم .

أما الأم الصغيرة والأمير الصغير فمن الطبيعي أن يلتفا على بعضهما البعض ، وأن يغلقا أوراقهما ويتهامسا كما تصنع زهرة «عباد الشمس» عندما يحل الليل ، وأي ليل أشد حلكة مما هما فيه ؟ ، أم أجنبية غريبة لا عهد لها بالبلاد ولا أخ ولا أخت ولا أهل ولا صديق ، وأب يقتل في قمة شبابه وعز إمارته ، وتنشغل كل زوجة ببنيها ، وكل أخ عن أخيه ، وطفل في الثالثة لا يدرك من حجم ما يحيط به شيئاً .

لم يكن أمام الأم والولد إلا أن يذوبا في بعضهما البعض ، فهي تخاف عليه من كل شيء في وسط مناخ الريبة في القصر ، وهي تحميه من كل شيء ، وتعتقد أيضاً أنه هو الوحيد الذي يحميها ، وتتمسك به لينجو وتنجو معه ، ولسوف تستمر هذه الحالة عشر سنوات على الأقل ما بين مصرع الوالد أبي العلاء سعيد بن حمدان سنة ٣٢٣ هـ ، واستقرار ابن العم سيف الدولة في إمارة حلب سنة ٣٣٣هـ ، وقراره بأن يضم إليه في قصره الصبي وأمه حتى يكونا في كفالته ورعايته ، وحتى يبدأ الصبي في الخروج من حضن أمه قليلاً للتدرب في مجالات الفروسية والحرب على يد فرسان سيف الدولة ، يقول أحد دارسي[٢٦] أبي فراس في تصوره لنوع العلاقة بين أبي فراس وأمه : « ولعل أحداً لم يترك في نفس أبي فراس أثراً كالذي تركته أمه في تنشئته ، فقد احتضنته بعد مقتل أبيه ، ولأنه وحيدها فقد منحته كل حنانها وعطفها ودللته تدليلاً حاولت به أن تعوضه عما فقده من حنان الأبوة ، ولابد أن تكون قد نشأت بينهما نتيجة لذلك علاقة متينة ، ولابد أيضاً أن تكون قد حاولت أن تؤدبه وأن تثقفه ليشب أميراً سيداً كأبيه » وإذا كانت كتب التاريخ والسيرة لم تحدثنا كثيراً عن تفاصيل العلاقة بين الأمير وأمه فذلك لأننا كثيراً في تاريخنا العربي ما نهمل هذا اللون من العلاقات ، وقد نستنكف أن نبين

أثره في تاريخ الرجال، بل إن المتنبي الشاعر الكبير المعاصر لأبي فراس، كان يرى أن أمه ينبغي أن تعتز بانتمائها إليه، لا أن يعتز هو بانتمائه إليها:

ولـو لـم تـكـونـي بـنـتَ أكــــــرم والـدٍ

لكان أباكِ الضـــخم كـــونكَ لي أُمّـــا

أما شعر أبي فراس فقد قدم نموذجاً مختلفاً للاعتراف بعظمة الأم وحبها، وهو نموذج متألق في الشعر العربي، وربما تألقت هذه العاطفة على نحو خاص عندما مر أبوفراس بمحنة الأسر، وحيل بينه وبين أحبائه، ووجد نفسه وهو الفارس الحر لا يستقر به مكان، مقيداً بين جدران أربعة مكبلاً بالسلاسل يتألم لفراق أحبائه، ويعلم أن فراقه يؤلمهم وكان أحباؤه كثيرين، كان له أصدقاؤه وأبناء عمومته، ورفاقه في الحرب، وكانت له زوجته أو زوجاته وأبناؤه وبناته، ورفاق مجالس اللهو والشراب، ولكن من بين هؤلاء جميعاً بدت صورة «الأم» هي أنصع الصور، واستعادت الجدران الضيقة حول الشاعر كل جذور العاطفة الممتدة منذ انكفاء زهرة عباد الشمس حول نفسها، وفي لمسة نادرة في الشعر العربي كله عاد الفارس العظيم - كما يقول زكي مبارك - «طفلاً يتوجع من جراحه، ويشكو لأمه»[٢٧] .

يقدم ابن خالويه لإحدى قصائد أبي فراس التي كتبها في أسره في بلاد الروم فيقول[٢٨] : «وقال وقد ثقل من الجراح التي نالته وهو أسير، وكتب بها إلى أمه يعزيها»، ثم يورد قصيدة ذات نفس جميل من أربعين بيتاً يبث فيها آلامه وأحزانه إلى أمه، ويفرغ ذات نفسه، ويشكو من الصحاب ومن الزمن، ولكنه يعود في نصف القصيدة الثاني حكيماً ومواسياً يعزي أمه، ويضرب لها الأمثال بالصابرات قبلها والمحتسبات آلامهن وآلام أبنائهن عند الله، وتبدأ القصيدة بهذه اللوحة العظيمة للضعف الإنساني من فارس طالما هز ساحات المعارك وزلزل قلوب الأعداء .

مُـــصَـــابي جَلِيلٌ والعـــزاءُ جَـــمِـــيلُ

وَظَـنّـي بـأنَّ الـلــه ســـــــــوفَ يُـديِـلُ

جِـــراحٌ وأَسْـــرٌ واشْــــتَــــيَـــاقٌ وغُــــرْبَةٌ
أُحَـــــمَّلُ إِنّـي بَعْــــدَها لحَــــــمُـــــولُ
وَإِنّيَ فـي هـذا الـصَّـــــبَـــــاحِ لَصَـــــالِحٌ
ولَــكِـنَّ خَــطْــبـي فــي الـظَّــلاَم جَــلِـيــلُ
وَمَــــا نَــالَ مِنِّـي الأَسْـــــرُ مــــا تَـرَيَـانِهِ
وَلَـكـنَّـنـي دامـي الجِــــــــــراحِ عَـلِـيـلُ
جِـــرَاحٌ تَحَـــامَـــاها الأُسَـــاةُ مَـــخُـــوفَـــةٌ
وسُـــــقْـــــمَـــــانِ بادٍ مِنْهُـــمَــــا وَدَخِـــيلُ
وَأَسْـــرٌ أُقَـــاسِـــيـــهِ وَلَيْلٌ نُجُـــومُــــه
أَرَى كُلَّ شـيءٍ غَـــــــيْــــــــرَهُنَّ يَـزُولُ

إن الآلام الأربعة التي يعاني منها البطل الباكي هي الجراح والأسر والاشتياق والغربة، وهي تتشكل في القصيدة على نحو قريب من العلب السحرية، كلما فتحت علبة فظننت أنها نهاية المطاف، اكتشفت بداخلها أخرى أدق منها حجماً، وأكثر أسراراً، وأشد استعصاء على الإحاطة، أو هي أشبه بالدوائر السحرية التي تشدك كل واحدة منها إلى محورها، فتدور معها، وتظن أن حواف قطرها هي نهاية المطاف، ولكنها لا تلبث أن تلج بك إلى دائرة أوسع منها لكي تدرك في النهاية أن الدوران في ذاته هو المقصود وليس قياس الأبعاد، إن الأسر فيما يبدو هو الدائرة النواة في هذه الحلقات المتداخلة، ومن الطبيعي أن يكون كذلك لأن باقيها تولد عنه، وهو لا يتشكل فقط في صورة الجدران المغلقة التي لا تكاد يشار إليها، ولكنه يتشكل في عناصر الزمن المحيطة من خلال قياس بعضها بالبعض الآخر، فالصباح حرية ينطلق معها البصر والخيال من أسرهما بالقياس على أسر الظلمة التي يحل فيها الخطب:

وَإِنّيَ فـي هـذا الـصَّـــــبَـــــاحِ لصـــــالِحٌ
ولــكــنَّ خَــطْـبِـي فــي الـظَّــلاَمِ جَــلِـيــلُ

وإذا كان الليل المظلم خطبه جليل ، فإن نقاط الضوء في نجومه لا تخفف من أسره بقدر ما تذكر بأسر آخر هو أسر خطوات الزمن التي تبدو وكأنها عاجزة عن الحركة ، ويبدو القصير منها وقد تطاول حتى كأن لا نهاية له ، فتجف ينابيع الأمل في بلوغ نهاية ليل الأسر ذاته باعتباره ليلة شديدة الطول في حياة الشاعر :

وَأَسْــــرٌ أُقَــــاسِـــيـــهِ وَلَيْلٌ نُجُـــومُـــهُ

أَرَى كُلَّ شَيْءٍ غَــيْــرَهُـنَّ يَـزُولُ

تَطُولُ بيَ السَّــاعَـــاتُ وهيَ قَـــصِــيـــرةٌ

وفــي كُـلِّ دَهْـرٍ لا يَـسُـــرُّكَ طُـولُ

ولكننا ما إن نبلغ نهاية أقطار هذه الدائرة ، ونظن أنها غاية الآلام حتى يفتح لنا الشاعر دائرة أوسع من الأسر ، هي دائرة الجراح التي تولدت عنه :

وَمَـــا نَـالَ مِنّـي الأسْـــرُ مَـــا تَرَيَـانِه

وَلَـكِـنَّـنـي دَامِـي الجِـــــرَاحِ عَـلِـيـلُ

وكأن الجراح التي هي أوسع من الأسر وأنكى ، ما نلبث حين نقترب منها أن نكتشف هولاً ، لدرجة أن الأساة أنفسهم يتحامونها ، ثم إذا بها تقودنا إلى دائرة داخلية أكثر ألماً ، فهي لا تقف عند الجراح البادية التي قد يهون أمرها ، ولكنها تتجاوزها إلى السقم الداخلي الذي لا نهاية له :

جِــرَاحٌ تَحَــامَـاها الأُسَـــاةُ مَــخُــوفَــةٌ

وَسُـــقْـــمَــانِ بادٍ مِنْهُــمَـــا وَدَخِــيلُ

وهذا السقم الداخلي سوف يتجلى في الألمين الباقيين ؛ الاشتياق والغربة :

تَنَاسَـــانِيَ الأَصْـحَـــابُ إلا عُــصَــيْــبَــةً

سَــــتَلْحَقُ بِالأُخْـرَى غَـــدًا وَتَحُـــولُ

وَمَنْ ذا الذي يَبْـــقَى على العَـــهْـــدِ إنَّهُمْ

وَإنْ كَـــثُـــرَتْ دَعْـــوَاهُــمُ لَقَلِـيـلُ

وتظل الدوائر في اتساعها وتداخلها وهو اتساع يزيد من إحكام القبضة على النفس الجريحة والجسد المتألم لأنه يحاول أن يُحوّل البواعث الطارئة إلى قانون عام فإذا كان بعض الأصحاب قد تناساه فإن بقيتهم سينسونه غداً، وإذا كانوا قد خرجوا على العهد فمن ذا الذي يبقى عليه ؟ بل إن قانون الصحبة أصبح الميل مع الأيام حيث تميل، وأصبح الذي لا يؤذيك من أصدقائك يعد محسناً إليك والصديق الذي لا يضرك يعد خليلاً :

أُقَلِّبُ طَرْفِي لا أَرَى غَـيْـرَ صَـاحِبٍ
يَمِـيلُ مع النَّعْـمَـاءِ حَـيْثُ تَمِـيلُ
وَصِـرْنا نَرَى أنّ المُتَـارِكَ مُـحْـسِنٌ
وأن صَـدِيقًـاً لا يُضِـرُّ خليلُ

بل إن الغدر هو قانون الزمان نفسه من قبل ومن بعد، وإن الدنيا دعت إلى الغدر فاستجاب لها العالم والجاهل فأصبح الغدر شيمة الناس، وصار الزمان مذموماً، واستحق كل الأخلاء اللوم، وأصبح البحث عن خل موافق يشارك في الشجو أمراً محالاً :

فَـيَـا حَـسْـرَتي مَنْ لي بخِلٍّ مُـوافقٍ
أقـولُ بِشَـجْـوي مَـرَّةً ويقـولُ ؟!

إن الشاعر عندما تتوالد لديه هذه الدوائر المتداخلة، فإنه يسلب منها أشعة الضياء الواحدة بعد الأخرى، أو فلنقل يسلط عليها أشعة الظلام زفرات من جراحه الجسدية والنفسية، وهو إذ يفعل هذا فإنه يُظلم كل جنبات المسرح لكي يترك بقعة واحدة يغمرها الضوء، لأنها منبع النور الحقيقي الذي لا يتغير ولا يتحول ولا يتأثر بدورة الزمان ولا بموقع المكان، إنها صورة الأم التي بقيت من بين كل الأخلاء والرفاق والصحاب، تحس به، ولا تحتاج حتى أن يقول لها الشجو أو تقول له الأسى، بل إن إحساسها بالألم أقوى منه هو، فأصبح وهو المتألم يواسيها، وهو الجريح يداويها :

وإنَّ وراء السِّـتْـرِ أُمًّـاً بُكَاؤُهَا
عـلـيَّ وإنْ طـالَ الـزَّمَـانُ طويلُ

فَـــيَـــا أُمَّـــتَـــا لا تَعْـــدَمي الصَّـــبْـــرَ إنَّهُ
إلى الخَـــيْـــرِ والنُّجْحِ القَـــرِيبِ رَسُـــولُ
وَيَا أُمَّــــــتَـــــا لا تُحْـــــبِطِـي الأَجْـرَ إنَّهُ
على قَـــدَرِ الصَّـــبْـــرِ الجَـــمِـــيلِ جَـــزِيلُ
وَيَا أُمَّــــــتَـــــا صَـــــبْـــــراً فكلّ مُلِمَّـــــةٍ
تَـجَـلَّى عـلـى عِــــــــلاَّتِـهَــــــــا وَتَـزُولُ

إن صورة الأم لن تتجلى هنا بقدر ما يضاف إليها من لمسات الإيجاب، فموقعها الذي اختاره الشاعر لها في هيكل قصيدته جعلها تواجه كل الشخوص والأجرام السابقة، فتنعكس سلبيات هذه الشخوص عليها إيجاباً، ويصير نقصها بالنسبة إليها كمالاً، وغدرها وفاء، ومن ثم لم يكن الشاعر في حاجة إلى أن يشير إلى ذلك كله، وإنما فقط إلى الرمز الطبيعي الذي لا يكذب، إلى بحر الدموع في عين الأم الحزينة الوالهة، يمده من بعده سبعة أبحر، فيشكل بكاء يطول بطول الزمان، ولهذا فإن الشاعر انتقل إلى المواسي لكي يواسيه، وأصبح في كل بيت يهدهد فيه دموع الأم، يزيد من حنوها حنواً، ومن إشفاقها إشفاقاً، ويجعل من صورتها نوراً على نور كما يليق بصورة الأم العظيمة لشاعر عظيم .

ومن الأسر تتوالى بطاقات الشاعر إلى أمه أحياناً استجابة لحادث أو تعليقاً على موقف، وأحياناً دون مناسبة معينة، وإنما استمرار للحوار الدائم بين طيفيهما اللذين لا يفترقان، وقد تأتي هذه البطاقات غاضبة مزمجرة متوعدة، وقد تأتي وادعة هادئة مطمئنة أو مواسية مسلية، وقد تمتد فتأخذ شكل القصيدة المتكاملة، أو تقصر فتأخذ شكل المقطوعة، لا يكاد هيكل الصورة فيها يتفرع ويتشقق، وقد يكون الحديث فيها موجهاً طوال الوقت إليها بضمير المخاطبة، أو يكون الحديث موجهاً عنها بضمير الغائبة مع التفاته إليها بين الحين والحين .

كما حدث مع هذه المقطوعة التي يتحدث عنها فيها من أسره، فيدعوها بالعجوز، وهي تسمية لا تكاد تكون ضرورية لعمرها، بقدر ما هي ضرورية لهمها وحزنها اللذين

جللا دون شك بالشيب رأسها، ويقدم لها ابن خالويه بمقدمة قصيرة : « وقال وقد أرسل إلى أمه «بمنبج» من الأسر[٢٩] » :

لـولا الـعَـــــجُــــوزُ بِـمَـنْـبِجٍ
مَـا خِـفْـتُ أَسْـبَـابَ المَنِيَّـهْ
وَلَـكَـانَ لِـي عَـمَّـا سَـأَلْـ
تُ مِـن الـفِـدَا نَـفْسٌ أَبِيَّـهْ

وتستمر المقطوعة على هذا الإيقاع الهادئ من هذا البحر المجزوء، وتلك القافية الوديعة التي يبدو إيقاع المقطوعة معها، وكأن الشاعر يخاطب نفسه، وتبدو صورة أمه وقد جللها الحزن، وتعلق كل أملها بتحقق الفداء من الأسر، وهو أمل لا يسعى الشاعر إليه إلا لأنه يرضيها ولا يحرص على البعد عن أسباب المنية إلا من أجلها، وتتدثر الصورة بالتقوى والإيمان والنوايا الجميلة وإحياء شعائر الدين، ومعرفة ثواب الصبر، لكنه الحزن الذي يعرف أنه يلازمها :

أَمْـسَـتْ بِـمَـنْـبِـج حُـرَّةٌ
بـالحُـزْنِ مِـنْ بَـعْـدِي حَـرِيَّـهْ

هو الذي يطالبها بأن تخفف من غلوائه على نفسها، وبأن تطرد اليأس ثقة بفضل الله المرتقب :

يـا أُمَّـتَـا لا تَـحْـزَنِـي
وَثِـقِـي بِـفَـضْـلِ الـلـه فِـيَّـهْ
يـا أُمَّـتَـا لا تَـيْـأَسِـي
لِـلَّـهِ أَلْـطَـافٌ خَـفِـيَّـهْ
أُوصِـيكِ بِـالصَّـبْـرِ الجَـمِـيـ
ـل فَـإِنّـه خَـيْـرُ الـوَصِـيَّـهْ

لكن هذه النغمة الهادئة سوف تتحول إلى ثورة عارمة، عندما يتغير المناخ الذي أوحى بقصيدة هادئة كالقصيدة السابقة التي كانت في واقع الأمر مراسلة بين موقعين :

غرفة الأسر وقد تعوّد ها الشاعر الأسير نسبياً بمرور الزمن، أو كان يمر بواحدة من لحظاتها العادية، تعوّد اجترار الصبر وانتظار الفرج وهو يدعو أمه إلى أن تفعل مثله حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً، أما الموقع الثاني فقد كان «منبج» موقع الرأس، وقرية الطفولة والمكان الذي رحل عنه مركز الإدارة إلى حلب، وقبعت فيه «العجوز» على مصلاها وبين يديها مسبحتها، وفي قلبها صورة فتاها وولدها الأسير، وفي عيونها بلل من دمع هادئ، وانعكس هذا في مقطوعة قصيرة من مجزوء الكامل، وقافية الياء المشددة والهاء الساكنة .

لكن كل شيء يتغير في بواعث القصيدة التالية، فيتغير معه من ثم نمط البحر، وإيقاع القافية، وحركة الصورة المواكبة لجيشان المشاعر، ودرجة حرارة الكلمات التي تصل أحياناً إلى الغليان، ولندع ابن خالويه يقدم إلينا القصيدة وملابساتها وهو يقول: [٣٠] وقال: «لما طال الأمر على والدته، خرجت من منبج إلى «حلب» وراسلت «سيف الدولة» ووافق ذلك أن البطارقة قُيّدوا في حلب، فقُيّد أبوفراس بـ «خرشنة»، ورأت الأمر فاعتلّت من الحسرة، فبلغ ذلك أبا فراس، فكتب إلى سيف الدولة بهذا».

لقد تحرك كل شيء، فالمكانان تغيرا، والأم غادرت حالة السكون بمنبج إلى الحركة القلقة في حلب، والتردد إلى بلاط سيف الدولة، والابن الأسير غادر مجلس الأسير المضطجع في سجنه العادي، إلى تململ الأسير الذي يرسف في قيده الحديدي، والأم قد زايلتها حالة الدعاء والصبر إلى ازدياد الحسرة، وتمكن العلة، والأسد المقيد الجريح يصرخ من وراء أسوار «خرشنة»، ويريد أن تدوي صرخته في أرجاء قصور حلب وهي صرخة لا تستطيع أن تحملها الصورة الهامسة التي لبست مجزوء الكامل وقافية الياء المشددة والهاء الساكنة، إن المشاعر في حاجة إلى قافية أخرى مدوية وقد جاءت هنا مركبة من حرف رويّ هو اللام، يتكئ على الهاء المتلوة بألف الإطلاق، بعد أن يجول البيت جولة واسعة في بحر «المنسرح» بموسيقاه المتعرجة، فكأنه يجمع نفثه كاملة يمتلئ بهوائها الصدر، وترددها الجنبات قبل أن ترسلها الحنجرة عالية:

يَا حَسْرةً ما أكَادُ أَحْمِلُهَا

آخِرُهَا مُزْعِجٌ وأَوَّلُهَا

عَلِيلَةٌ، بالشّــــآمِ، مُــــفْــــرَدَةٌ
بَاتَ بأيدي العِـــدا مُـــعَلِّلُهـــا
تُمْـــسِكُ أَحْـــشَـــاءَهَا على حُـــرَقٍ
تُطْفِـــئُـــهَـــا وَالْهُـــمُومُ تُشْـــعِلُهـــا
إذا اطْـــمَـــــأَنَّتْ وأَيْنَ ؟ أو هَـــدَأَتْ
عَنَّتْ لهـــــا ذِكْـرَةٌ تُقَلْقِلُهـــا

وهذه صرخة الافتتاح التي تحمل صوراً أربع ، يؤدي كل منها إلى زلزلة كيان الأسير ، ويشكل كل منها حلقة محكمة يحوطها الإحباط لأنها تطرح في كل مرة باب الأمل المحتمل ، ثم لا تلبث أن توصده بعنف ، فالحسرة التي بلغت حداً لا يكاد الجلد القوي يستطيع أن يحملها معه ، لا يكمن الإزعاج في أولها فحسب ، ولو كان كذلك لأمكن تحمله مادامت هناك شمعة ولو خافتة ، تضيء في نهاية النفق ، ولكن الذي يجعل من أمر الحسرة أشد قسوة ، أنها آخرها مزعج ، وأولها ، فهي محكمة الإغلاق من الطرفين اللذين يبعث كل منهما على الإزعاج ، أما العلة فهي داء ، وصاحبها مُبتلى ، لكن العليل دائماً يبحث عن دوائه ، وعمن يعينه عليه ، ويساعده الأمل على تحمل الألم مادام الدواء الذي يعين على الشفاء في متناول اليد ، أو في يد صديقه ، ولكن إذا كان «في يد العدا معللها» ، وكانت صاحبة الآلام «عليلة بالشآم مفردة» ، فإن دائرة الإحباط سوف تطبق على الصدر لأنها أيضاً محكمة الطرفين .

والآلام نار حارقة ، يتفاوت نصيب الأعضاء من تحمل آلامها ، لكنها إذا نشبت في الأحشاء فهي لا تطاق ، ومع ذلك فكل نار يمكن تحملها مادام هناك سبيل إلى إطفائها ، لكن الدائرة تنغلق ، فكلما أطفئت النار أشعلتها الهموم من جديد ، أما دائرة القلق التي تحيط بهذا كله فإنها كالنار تتوق إلى زخة من السكينة تطمئن بها أو تهدأ ، وأنى لها ذلك؟ ومنابع القلق تكمن في الذكريات فلا تلبث أن تنغلق الدائرة قبل أن يندّ عنها ما يسكن قليلاً توترها .

إن هذه الافتتاحية التي تثير التوتر في كل شيء، تدفع إلى الحركة في كل اتجاه، ولابد للتصور الشعري من أن يقيم جسور ربط فوق الهُوَى الفاصلة بين الأسير وأمه، ولابد لصرختها أن تصل إليه، ولجوابه أن يصل إليها، ومادام الطريق الفاصل الواصل هو درب الروم الذي أبكى امرأ القيس وصاحبه قديماً عندما رأياه :

بَكَى صَـاحـبي لما رأى الدرب دونَـهُ
وأيقن أنَّا لاحـقـان بقـيـصـرا

فـقلتُ لـه لا تـبكِ عـينكَ إنّمـا
نُحـاول مُلْكاً أو نموتَ فنُعـذرا

فإن بكاء جديداً يتجدد على طرفيه، وأسئلة حائرة توجها الأم إلى ركبان مجهولين لا يحملون رسالة من ابنها الأسير، وربما لا يعرفونه، لكنها تعطيهم ملامحه، وهو بدوره يعطي الإجابة لراكبين معلومين، لكنه في نفس اللحظة ما يلبث أن يتخطاهما، ويندمج في الحديث مع أمه الوالهة الحائرة المريضة :

تَسْـأَلُ عَنَّا الرُّكْـبَـانَ جَـاهِدَةً
بِأَدْمُعٍ مـا تَكَادُ تُمْـهِلُـهَـا

يا مَنْ رَأَى لِي بِحِـصْنِ خَـرْشَنَـةٍ
أُسْـدَ شَـرًى في القُـيُـودِ أَرْجُلُهَـا

يَا مَنْ رَأَى لِي الدُّرُوبَ شَـامِـخَـةً
دُونَ لِقَـاءِ الحَـبِـيبِ أَطْوَلُهَـا

يا مَنْ رَأَى لِي القُـيُـودَ مُـوثَقَـةً
على حَـبِـيب الفُـؤَادِ أَثْقَلُهَـا

يا أيُّهـا الرَّاكِـبَـانِ هلْ لَكُمَـا
في حَـمْلِ نَجْوى يَخِفُّ مَـحْـمَلُهَـا

قُـــوْلا لَهَـــا إنْ وَعَـتْ مَـــقَـــالَكُمَـــا

وإنَّ ذِكْـرِي لَـهَـــا لَيُـــذْهِلُـهَـــا

يَـا أُمَّـــــتَـــــا هَـــذِهِ مَـنَـازِلُـنَـا

نَـتْـــــرُكُـهَـــــا تَـارَةً ونَـنْـزِلُـهـا

يَـا أُمَّـــــتَـــــا هَـــذِه مَـــوَارِدُنَـا

نَـعُـلُّـهَـــــا تَـارةً ونَـنْـهَـلُـهَـــــا

أَسْـلَـمَـنَـا قَـــوْمُـنَـا إلــى نُـــوَبٍ

أَيْـسَـــرُهَـا في الـقُلُوبِ أَقْـــتَـلُـهَـــا

لقد كان كل شيء يجيش بالحركة والاضطراب في هذه اللقطة الأخيرة، وهو جيشان يضطرب معه جسد الابن الأسير، ويزداد اضطراب جسد الأم المنهكة المريضة، وهو اضطراب أشبه ما يكون بالرعشة القوية التي تسبق السكون الأخير الدائم، سكون الموت، وهو سكون لن يتأخر كثيراً، فسوف تغلب الحسرة على أمه وهو في الأسر - كما يقول ابن خالويه[٣١] - فتموت، فيكتب لها هذه المرثية المتميزة في تاريخ الشعر العربي كله، والتي يرسم من خلالها المشهد الحزين الجليل لهذه الأم الحزينة المكلومة التي جسدت حب الأمومة ومأساتها معاً:

أَيَا أُمَّ الأسِـــيـــرِ سَـــقَـــاكِ غَـيْثٌ

بِكُرْهٍ مِنْكِ مَـــا لَقَـي الأَسِـــيـــرُ!

أَيَا أُمَّ الأسِـــيـــرِ سَـــقَـــاكِ غَـيْثٌ

تحَـــيَّـــرَ لا يُقِـــيمُ ولا يَسِـــيـــرُ!

أيا أُمَّ الأسِـــيـــرِ سَـــقَـــاكِ غَـيْثٌ

إلى مَنْ بالفِـدَا يأتي البَـشِـيـرُ؟

أيـا أُمَّ الأسَـــيـــرِ لمن تُـربَّـى

وقَـــدْ مِتِّ الذَّوَائِبُ والشُّـعُـورُ؟

إن المرثية تبدأ بهذا النداء ذي الدلالة الموحية يا «أم الأسير» ، وهو نداء يختلف عن النداء الذي تعود أن يدعوها به في المقاطع والقصائد السابقة «يا أمتا» :

يَـا أُمَّـــــــــتـــا لا تَـيْـــــــــأَسِـــي
لِـلَّـهِ أَلْـطَـافٌ خَـــــــــفِـــــــيَّـــهْ

....

يَـا أُمَّـــــــــتَـــــــا .. هَـــذِهِ مَـنَـازِلُـنَـا
نَـتْـــــــرُكُـــهَـــــا تَـارةً وَنَـنْـــزِلُـهَـــــا

لكن المضاف إليه هنا سوف يكون «الأسير» ، سبب الحزن والقهر والموت ، والذي عجز عن أن يدفع مكروهاً لأنه «أسد شرى في القيود أرجلها» لقد ماتت أم الأسير المكبل وهو غائب لم يستطع أن يخفف عنها ألماً ، ولا أن يعالج جسداً ، ولا أن يطمئن قلباً ، ولم يستطع حتى أن يسبل لها جفناً في لحظة الوداع الأخير(٣٢) ، ولا أن يواريها مضجعها الأخير أو يتلقى فيها العزاء ، إن الأنين الذي يتردد في فاتحة القصيدة يبدو وكأنه رد فعل طبيعي لحالة الوجوم والذهول التي اعترت النفس والجسد ، والشاعر يلجأ هنا إلى تقنية التكرار المحكم ، وهو تكرار يتردد على مستويات مختلفة ، وهو في مقطع مفتتح القصيدة ، يأخذ شكل التكرار الرباعي الذي تتردد خلاله عبارة «أيا أم الأسير» بكل دلالتها في شكل نشيج متقطع في الأبيات الأربعة ، وكأنها تعلن عن بؤرة المرارة للأسد المقيد العاجز عن الاقتراب من أحب الناس إليه ، وعن قمة الفقد لضياع قمة الحب وليس هناك إلا طلب الغيث الذي يسقي التربة الطاهرة ، ويلاحظ أن طلب الغيث يتكرر ثلاث مرات فقط ، على حين يتكرر «يا أم الأسير» أربع مرات ، وأن الشاعر يترك الدرجة الرابعة من سلالم التكرار خالية لكي يواصل عليها البناء المتدرج للقصيدة صعوده ، ولعله يلاحظ من ناحية ثانية أن هذا المقطع الرباعي يتكون من نغمتين متقابلتين ، إحداهما نغمة دائرية ثابتة ، وهي النغمة التي تتكرر في السطر الأول من الأبيات الأربعة ، وكأنها بذلك تشكل جزءاً من افتتاح سيمفونية موسيقية ، تتكرر جملة موسيقية معينة فيها على مسافات ثابتة ، تتوقعها الأذن وتنتظرها ، وتحمل بذرة

الشحنة الرئيسية التي يريد الفنان أن يبثها في العمل كله، وفي المقابل تحمل الأشطر الأربعة الأخيرة في نفس المقطع ما يمثل النغمة المتغيرة النامية التي تشكل ضفيرة مع النغمة الرئيسية الثابتة في الأسطر الأولى، وكأننا أمام لحن جنائزي ثابت، وخطوات تتحرك على إيقاعه، وكأن الحزن في ذاته ثابت بينما أحداث الحياة تتحرك، لكن الأحداث المتحركة مرة أخرى تلتقي مع الحزن الثابت للابن الحزين في بؤرة معنوية واحدة هي «الحيرة» وعدم التسليم، بدءاً من الأم التي ظلت حائرة كارهة مرغمة أمام كل ما جرى لابنها «بكره منك ما لقي الأسير»، ومروراً بالظواهر الكونية الكبرى وفي مقدمتها الغيث الذي «تحير لا يقيم ولا يسير»، ووصولاً إلى البشير المأمول والذي كان يعرف من قبل طريقه، وهو يحمل نبأ فداء الأسير ليطرق به سمع الأم الوالهة، الحبيب الأول، ولكنه الآن تحير فلا يعرف «إلى من بالفدا يأتي البشير»، ثم انتهاء بالأسير نفسه الفتى العاشق المعشوق الذي كان يحلم بلقاء أمه، وبأن يخلع الرضا على نفسها عندما تراه صحيح البدن، مشرق الوجه، مرسل الشعور والذوائب، وهو يتأهب لهذا اليوم وكأنه يتأهب للقاء أمه ومحبوبته في وقت واحد، لكنه الآن يحار «لمن تربى الذوائب والشعور» وقَدْ مِتِّ أيتها الأم الحبيبة .

إن الشاعر يكاد يتحرك في بناء القصيدة وفق نظام رباعي اختياري، فهو لا يغير القافية كل أربعة أبيات، كما هو الشأن في نظام «الرباعية»، ولكنه يرسل «موجة» متناسقة في البنية والمعنى تكاد تطرد في القصيدة التي بين أيدينا في ثلاث رباعيات وثلاثيتين وبيت للخاتمة، وإذا كانت الرباعية الأولى قد ميزها النداء «بأم الأسير» وكانت الأم محورها، فإن الرباعية الثانية سوف يكون الابن محورها وإن كان في مرآة الأم الراحلة :

إذا ابـنُـكِ سَـــــــــارَ فـي بَـرٍّ وَبَـحْـــــــــرٍ

فَـــمَـنْ يَـدْعُـــو لَـهُ أَوْ يَـسْـــتَـــجِـــيــرُ ؟

حـــــــرامٌ أنْ يَـبِـــــــيـتَ قـــــــريـرَ عـينٍ

ولـــؤْمٌ أنْ يُـلِـمَّ بـــه الـسُّـــــــــــــرُورُ

وقـــــــــد ذُقْـتِ المَـنَـايَـا والـرَّزَايـا
ولا وَلَـدٌ لـدَيْكِ ولا عَـــــشِـــــيـــــرُ
وغَـــــابَ حَــــبِـــيبُ قَلْبِكِ عَنْ مَكَـانٍ
مَـــــلائِكَةُ السَّــمَـــاءِ بـه حُـــضُـــورُ

وقد يلفت النظر أنه وهو المتكلم، يضع نفسه في ضمير الغائب على امتداد الرباعية كلها «ابنك . . له . . بيت . . به» لكي يصرح في النهاية بفعل الغياب، وغاب حبيب قلبك عن مكان، وكأن غياب الأم الحبيبة قد خلع ظلاله وهيبته على كل شيء، حتى على الحي المتكلم الراثي، فأصبح بدوره غائباً .

أما الرباعية الثالثة فإنها تعود مرة أخرى إلى وحدة النسق البنيوي من خلال التكرار، فالأبيات الأربعة تفتح بكلمة واحدة :

لِيَـــبْكِكِ كلُّ يـومٍ صُـــمْتِ فـــيـــهِ
مُـــصَـــابِرةً وقـــد حَـــمِيَ الهَـــجِـــيـــرُ
لِيَـــبْكِكِ كلُّ لـيـلٍ قـــمتِ فـــيـــهِ
إلـى أنْ يَبْـــتَـــدِي الـفَـــجْـــرُ المُنِيـــرُ
لِيَـــبْكِكِ كلُّ مُـــضْطَهـــدٍ مَـــخُـــوفٍ
أَجَـــرْتِيـــهِ وَقَـــدْ قَلَّ المُجِـــيـــرُ
لِيَـــبْكِكِ كلُّ مِـــسْكِينٍ فَـــقِـــيـــرٍ
أَغَـــثْـــتِـــيـــهِ وَمَـــا فـي الـعَظْمِ رِيـرُ

والشاعر هنا يهتف بالكائنات كلها لكي تشاركه في البكاء على أمه، فالأيام التي صامتها، وتحملت الصبر فيها وقد اشتدت حرارة الهجير فلم تستجب لقسوة الظمأ فتبلّ ريقها، هذه الأيام تبكي الصائمة الصابرة في صمت، والليالي التي قامتها عابدة متبتلة، وأجهدت جسدها النحيل فلم تستجب لإغراء الفراش بالراحة حتى طلع الفجر، هذه الليالي تبكي القائمة المتبتلة في صمت، والمضطهدون الذين أجارتهم هذه

الأم القوية حين عز المجيرون، والمساكين الذين أغاثتهم، وربما لم يكن لديها ما تدخره لنفسها سوى ما قدمته لهم، هؤلاء جميعاً يكون أمومتها الشجاعة البارة، وإذا كانت النغمة المكررة قد وسّعت من دائرة الأمومة ودائرة البنوة ودائرة البكاء، فإن الابن الحزين يعود لكي يحكم الدائرة من جديد حول نفسه وحبه وحزنه، وهو يعود أيضاً من خلال اللجوء إلى وسيلة التكرار، ولكنه يستبدل بنظام «الرباعية» الذي اتبعه في المقاطع الثلاثة الماضية، نظام «الثلاثية» الذي سيلتزم به في المقطعين الباقيين، مع ملاحظة أن نظام «الرباعية» أو «الثلاثية» هنا ليس نظاماً عروضياً بقدر ماهو نظام بنيوي، والثلاثية التالية تعتمد على تكرار النداء والمنادى في صدر الأبيات الثلاثة :

أَيَا أُمَّاهُ كَمْ هَمٍّ طَوِيلٍ

مَضَى بِكِ لَمْ يَكُنْ مِنْهُ نَصِيرُ!

أَيَا أُمَّاهُ كَمْ سِرٍّ مَصُونٍ

بِقَلْبِكِ مَاتَ لَيْسَ له ظُهُورُ !

أَيَا أُمَّاهُ كَمْ بُشْرَى بِقُرْبِي

أَتَتْكِ وَدُونَهَا الأَجَلُ القَصِيرُ !

ولنلاحظ أن صيغة النداء هنا «يا أماه» وأن الصوت يرتفع هنا بالقياس على الصوت القصير الخافت الذي حمله التكرار الأول «يا أم الأسير»، وكأن غليان الحزن قد بلغ مداه فارتفع معه الصوت من الأنين إلى البكاء، أما مجال الحركة في هذا المقطع مقارناً بمجالها في المقطع الأول «يا أم الأسير» فهو مجال الرحلة الداخلية هنا، والرحلة الخارجية هناك، لقد كانت الصور هناك تستمد من الغيث المحلق في السماء، والأسير المقيد في السجن، والهاتف البشير الذي يحمل خبر الفداء، لكن الصور هنا تستمد من الهم الذي تطوى عليه الصدور، والسر الذي تغلق عليه القلوب، والبشرى التي تتفاعل داخل نفس الأم، فتنفخ في جذوة الأمل الذاوية حتى تصير ناراً ودفئاً .

أما الثلاثية الأخيرة ، فإنها تعتمد في وحدتها البنيوية على تكرير أداة الاستفهام :

إلَــى مَـنْ أَشْـــــتَـكِـي ؟ وَلِمَنْ أُنَـاجِـــي
إذا ضَـــاقَتْ بما فِـــيـــهَـــا الصُّـــدُورُ ؟
بِــأَيِّ دُعَـــــاء دَاعِـــــيَـــةٍ أُوَقَّـــى
بِأَيِّ ضِـــيَـــاءِ وَجْـــهٍ أَسْـــتَنِيـــرُ ؟
بِـمَنْ يُـسْـــتَـــدْفَعُ الـقَـــدَرُ المُوفَّـى
بِمَنْ يُسْـــتَــفْــتَحُ الأمـــرُ العَـــسِـــيـــرُ ؟

إن أدوات الاستفهام توالت في المقطع الأخير ، شأنها شأن سابقه دون أن تعنى بالبحث عن الجواب ولكنها تركز على عمق الصدمة واتساع دائرة الحيرة ، التي كان المقطع الأول قد عكسها على الشاعر الحزين ، وعلى السحاب الحائر ، وعلى البشير الذي لا يعرف لمن يُلقي بالخبر السار . لكن الحيرة هذه المرة ترتد إلى الابن وحده ، فهو الذي لا يعلم إلى من يشكو ، ومن يناجي إذا ضاقت الصدر بما فيها وممن يطلب الدعاء الذي يحميه في حله وترحاله ، وبأي قوة يستعين على الدهر ، وبأي وجه صبوح يحمل التفاؤل في مسعاه ، لكنها تساؤلات تحمل أيضاً العظمة اللامتناهية لصورة الأم في عين ابنها الحزين ، وهي عظمة تجعل رحيلها يهز الثقة من الأعماق في كل مظاهر الحياة حوله ، ويجعل صورتها تكتمل كأحب المخلوقات لديه .

٤ - صـــورة الفـارس المحـارب:

كثيرة هي المزايا التي تنسب إلى شخصية متفردة كشخصية أبي فراس ، ومن بينها البطولة والفروسية . فبالرغم من عمره القصير الذي لم يجاوز به السابعة والثلاثين ، وهي سن لم تدع له إلا نحو خمسة عشر عاماً أو أكثر قليلاً بعد سن العشرين التي يبدأ الأبطال بعدها عادة كتابة تاريخهم ، وبرغم أن نحو ثلث هذه الفترة أيضاً قضاه أبوفراس حبيساً وراء جدران الأسر في بلاد الروم ، استطاع أبوفراس أن يخط صفحة شديدة التألق في تاريخ البطولة العربية في عصر تراجعت فيه البطولات بانحسار المجد

العربي، وانتشار مجد العناصر الأخرى حتى في قلب الدولة العربية، واختلال موازين الصدارة والتقهقر، حتى أصبح «النسوان والخدم» كما يقول أبوفراس(٣٣) هم ملاك الأمر وحماة الشأن:

يا للرِّجَالِ! أَمَا لِلَّهِ مُنْتَصِفٌ
مِنَ الطُّغَاةِ؟ أما لِلدِّينِ مُنْتَقِمُ؟
بنو عَليٍّ رَعَايَا في دِيَارِهِمُ
والأمرُ تملِكُهُ النِسْوانُ والخدَمُ
مُحَلَّؤُونَ فَأَصْفَى شُرْبِهِمْ وَشَلٌ
عِنْدَ الوُرُودِ وَأَوْفَى وِدِّهِمْ لَمَمُ
فالأَرْضُ إلاَّ عَلَى مُلاَّكِهَا سَعَةٌ
والمالُ إلا علَى أربابِهِ دِيَمُ

وهي أبيات تعكس بعض مظاهر الاضطراب الذي كان يشهده العالم الإسلامي منذ منتصف القرن الثالث الهجري حيث بدأت هذه الفترة تشهد أفول بقايا التماسك الذي كانت قد شهدته الإمبراطورية الإسلامية، وتشهد تغيراً ملموساً لموازين القوى الرئيسية التي تتحكم في إدارة الإمبراطورية، فالعنصر العربي أخذ في التراجع في وجه زحف سيطرة الأتراك على السلطة، والعنصر العلوي يزداد اضطهاده أمام تعسف العباسيين، حلفائهم السابقين، في انتزاع السلطة من الأمويين، وأجنحة الدولة البعيدة تراقب ما يعانيه قلب الخلافة من ضعف يعجز معه عن أن يضخ دم الحيوية الضروري للأطراف، فتسارع إلى الانسلاخ طرفاً بعد طرف، ومع الاستقلال تولد حواضر جديدة: القرامطة في البحرين، والسامانيون في خراسان، والأمويون في الأندلس، والعلويون بأفريقيا، خلال ذلك كله يتولد عن الأجزاء المنعزلة شظايا جاءت نتيجة الانفجار الكبير، والانفجارات الصغرى، وأحدثت بدورها شرارات تمهد لانفجارات لاحقة.

وفي وسط هذا المناخ المضطرب وتداعي الأسر العربية الحاكمة، يتربص بنواة الدولة العربية التي تتشكل في أطراف الشام والعراق من بني حمدان، يتربص بها

عدوان، الأعراب المتمردون في الداخل من بني كلاب ونمير وأشياعهما يروعون الآمنين، ويقطعون طرق الحجيج والقوافل، ويتربصون للمسافرين، ولا يعنيهم إلا كسب عاجل، وولاء يباع لمن يدفع ثمناً أعلى، وهناك على الطرف الآخر الروم المتربصون، يشارفون حدود الدولة، وينتقصون من أطرافها كلما أتيحت لهم الفرصة، ويستجمعون قواهم لكي يثأروا لهزائم قرون خلت، وهم يحسون أن دورة الزمن تتجه نحوهم، وتتراخى قبضة خصومهم عليها، فتنتعش أحلامهم، ويعدون لما سيعرف فيما بعد بالحملات الصليبية المبكرة .

في وسط هذا المناخ ولد أبوفراس، وشبَّ في الظروف التي فصّلها دارسوه كثيراً، وأشرنا إلى بعضها في رسم صورة الأب الغائب والأم الثكلى، وإذا كانت أمه قد بذلت قصارى جهدها في رعايته وهو طفل يتيم، فغذت ملكاته النفسية، وأيقظت تطلعاته إلى البطولة والفروسية امتداداً لتاريخ حافل لأجداده وأعمامه، سجله في القصيدة الرائية المطولة التي أشرنا إليها من قبل، فإنه بدءاً من سن الثالثة عشرة سنة **٣٣٣** هـ، وضع تحت الرعاية المباشرة لابن عمه، فارس العصر الكبير، سيف الدولة الحمداني، وقربه من سيف الدولة الذي كان معجباً به إعجابًا دفعه إلى تفضيله على سائر بني عمومته من قومه، هذا التفضيل الذي استحال إلى اصطناعه، واصطحابه في غزواته، وما زال به يقدمه حتى استخلفه على عماله[٣٤] .

ولاشك أن الأمير رأى في أبي فراس بذرة فارس، وأعجب بما فيه من صفات الإمارة والقيادة والفروسية والنجابة والشاعرية[٣٥]، ولهذا أحله محله المميز في صدر بلاط سيف الدولة، حيث كانت توجد مدرسة كبرى للفروسية والشعر والثقافة والتنافس في سبيل بلوغ المدى في هذه المجالات كلها .

كان بلاط سيف الدولة قد عرف بالكرم والترحيب بالشعراء والعلماء والمبدعين في كل مجالات الآداب والفنون والعلوم، فتداعى إليه صفوة هؤلاء من مختلف البقاع :

يسقط الطيرُ حيث ينتثر الحَبُّ
وتُغْشى منازل الكرماءِ

ويكفي في تصوير سمعة الكرم في بلاط سيف الدولة أن يتحدث عنه الناثرون فضلاً عن الشعراء ولمثل هذا الحديث، حين يتم في ذلك العصر، دلالة خاصة، فلقد كان الشعراء هم الذين يستأثرون غالباً بمجال مديح الكرم حتى ذلك الحين، وكان الناثرون يكتفون بإهداء كتبهم النثرية إلى من رعاهم وأكرمهم، دون أن يكون كرم الراعي موضوعاً للعمل النثري نفسه، كذلك كان شأن الجاحظ في إهداء رسائله، وأبي حيان التوحيدي في الاعتراف بفضل رعاته، وكانت الرسائل النثرية عندما تدور حول المناقب الشخصية تتجه غالباً إلى السلبي منها، كما كان الشأن في رسائل «التربيع والتدوير» للجاحظ، و«مثالب الوزيرين» لأبي حيان، لكننا نجد في مقامات بديع الزمان الهمذاني المتوفى ٣٩٨هـ، مقامة متفردة تحمل عنوان «المقامة الحمدانية»[٣٦] تتحدث عن شيوع الكرم في بلاط سيف الدولة الحمداني، ويدور محورها حول فرس جميل يصدق عليه قول امرئ القيس :

ورحنا وراح الطِّرف ينفض رأسَهُ

متى ما ترقَّ العين فيه تَسَهَّلِ

وأن سيف الدولة قال لجلسائه : «أيكم أحسن صفته، جعلته صلته» فتبارى الحاضرون في وصفه، حتى ظفر به أبوالفتح السكندري، فمنحه إياه فقال له : «لازلت تأخذ الأنفاس وتمنح الأفراس»، والدلالة الأكيدة لعمل نثري مثل هذا يكتبه أديب يموت بعد خمسة وأربعين عاماً من وفاة سيف الدولة، أن عبق كرم البلاط الحمداني، وخصوصيته، وإكرامه للعلم، كان يملأ أرجاء الدولة الإسلامية .

وليس أقل منه دلالة، ماهو معروف من رحيل أبي الفرج الأصفهاني، يحمل أشهر كتاب أُلِّف في العصر وهو كتاب «الأغاني»، ليهديه إلى سيف الدولة، فيجيزه عليه بألف دينار ويعتذر له عن قلة الصلة[٣٧]، هذا إلى جانب المؤلفين الذين كانوا يعكفون على التأليف في بلاط سيف الدولة ومنهم الخالديان اللذان كتبا : «حماسة

شعر المحدثين» و«أخبار أبي تمام ومحاسن شعره» و«أخبار الموصل» و«اختيار شعر ابن الرومي»، إلى جانب ماهو معروف من أن بلاط سيف الدولة كان يعج بالشعراء، وفي مقدمتهم، إلى جانب المتنبي، أبوفراس، وأبو زهير المهلهل، وأبو العشائر الحسين، وقد شهد لهما المتنبي كما يقول صاحب اليتيمة[٣٨]، ومنهم أبووائل تغلب بن داود بن حمدان، وأبو المطاع ذو القرنين بن ناصر الدولة وكلهم من بني حمدان[٣٩]، وقد عرف البلاط كذلك خيرة علماء العصر في اللغة والأدب من أمثال: ابن خالويه، وأبي علي الفارسي، وابن جني، وغيرهم، وكان لاختلاف الرأي بين ابن خالويه وابن جني تبعاً لميولهما نحو أبي فراس أو المتنبي أثر كبير في إثراء البحث اللغوي والأدبي آنذاك، ولم يكن الحوار حول الشعر تدعمه بحوث اللغويين والأدباء فحسب، وإنما آراء الفلاسفة أيضاً، ورحلة الفارابي إلى بلاط سيف الدولة مشهورة في هذا الصدد.

هذا المناخ الثقافي والفني الذي نشأ فيه أبوفراس، وازاه مناخ التهيئة الحربية للأمير الشاب على يد فرسان ابن عمه سيف الدولة، وقد كان سيف الدولة فيما يبدو حريصاً على أن يدعم الفروسية والشعر معاً في نفس ابن عمه الصغير، فإذا قال في أول عمره شعراً، ولو بيتاً واحداً، أقطعه بسببه ملكاً ليرتبط الشعر في ذهنه بالملك، وإذا أثبت قدمه في خطواتها الأولى في مجال البطولة، أمر شعراء البلاط بأن يمدحوه لكي يثبت فروسيته شعراً، يحكي صاحب اليتيمة[٤٠]، أن أبا فراس كان بين يدي الأمير ذات يوم في نفر من ندمائه، فقال سيف الدولة: أيكم يجيز قولي، وليس له إلا سيدي، يعني أبا فراس:

لكَ جِسْمي تُعِلُّهُ ... فدِمي لِمْ تُحِلُّهُ

لكَ من قلبيَ المكا ... نُ فلِمْ لا تَحُلُّهُ

فارتجل أبوفراس:

أنا إنْ كنتُ مالكاً ... فليَ الأمرُ كلُّهُ

فاستحسنه الأمير، وأعطاه ضيعة بمنبج تغل ألفي دينار .

ومن ناحية ثانية يروي ابن خالويه أن أبا فراس عندما شارك في تأديب قبائل كعب الذين شمخوا واستفحل أمرهم، فردهم أبوفراس إلى الطاعة، أمر سيف الدولة كاتب الحضرة أبا محمد بن الفياض أن يكتب إليه شعراً مكافأة له فقال مشيداً بأبي فراس :

أصلحتَ أمرَ عُقَيْلٍ
وسستَ أمرَ قُشَيْرِ
وكنتَ أيمنَ خلفٍ
على خلال نميرِ
ولا تزال نزارٌ
مادمتَ فيها بخيرِ

والعملان معاً يؤكدان تلازم الفروسية والشعر في نفس سيف الدولة وأبي فراس، وربما لم تكن أهمية تحية «كاتب الحضرة» تكمن في قيمتها الفنية، فصياغتها أشبه بلغة «الدواوين»، وإنما تكمن فيما تحمله من دلالة اعتراف سيف الدولة بأحقية أبي فراس بأن يُحَيّا شعراً على فروسيته وبطولته، وعلى أية حال فلم تكن هذه التحية الشعرية الوحيدة لفروسيته التي تلقاها أبوفراس في صباه، فقد تلقى تحية من ابن عمه الفارس الشاعر أبي زهير منحه فيها لقب «فارس العرب» حين رآه وهو بعد صبي لم تخط عوارضه، يقف في وجه القرامطة وقفة أشداء الفرسان، فكتب إليه زهير بعد المعركة :

يا خيرَ منتجبٍ يَنميه خير أبٍ
مَخِيلتي فيكَ لم تكذب ولم تخبِ
إنْ كان وجهكَ لم تخطط عوارضُهُ
فأنتَ كهل الحجى والفضل والأدبِ
وقفتَ بابن سعيدٍ وقفة شهرتْ
لازلتُ أدعوكَ فيها «فارس العربِ»

وقد اعتز أبوفراس باللقب الذي خلعه عليه فارس شاعر مشهود له، وكان موضع فخر له في مقطوعة رفعها إلى سيف الدولة، يقول ابن خالويه(٤١): «ولما أوقع سيف الدولة ببني عقيل ونمير وكلاب حين عاثوا في أعماله، واستبدوا، أنفذ أبا فراس في بعض السرايا، فظفر، وانتصر، فكتب إلى سيف الدولة بهذه الأبيات:

ياضارب الجيش بي في وسط مفرقِهِ

لَقَدَ ضَرَبْتَ بِنَفْسِ الصَّارِمِ الغَضِبِ

لا تحرُزُ الدِّرعُ عنّي نفسَ صاحبها

ولا أُجِيرُ ذِمَام البِيضِ والْيَلَبِ

ولا أعود برمحي غير مُنحطِمٍ

ولا أَرُوحُ بِسَيْفي غَيْرَ مُخْتَضِبِ

حتى تقول لكَ الأعداء راغمةً

«أَضْحَى ابن عمِّك هذا فارِسَ العربِ»

وقد لازمه لقب الفروسية ليس فقط عند أصدقائه ومعاصريه، ولكن عند قارئيه ودارسيه في مختلف العصور: «وقد غلب القدماء صفات الفروسية فيه على ما سواها، فهو النجيب الذي برع في كل فضل، وهو مع حسن خلقه الذي لم يُر في عصره أحسن منه، وطهر خلقه الباطن والظاهر، فارس تام الفروسية، وشجاع كامل الشجاعة على حد تعبير القاضي التنوخي، ويجعل ابن خالويه أبرز صفاته الشجاعة، ويشهد له الثعالبي بالفروسية، والإقدام، وينعته ابن شرف القيرواني بفارس الميدان ضرباً وطعناً ولفظاً ومعنى، ويتفق المحدثون مع القدماء في تقديم صفات الفروسية وشيمها على غيرها من الصفات في شخصيته، فيصفونه بأنه فارس الشعراء، وأنه كان أنجب أهل الفروسية في كل عصره، وأنه كان جندياً منقطع النظير، وقد شهد له بالبطولة كل من تعرضوا له بالدراسة، ولم تكن بطولته موضع مناقشة بأي حال لدى كل من درسوا شعره»(٤٢).

وقد رسمت لوحة الفروسية في شعره من خلال لقطات متعددة، وكان منها لقطة الإعجاب بالبطولة عند الآخرين، وبخاصة عند سيف الدولة الذي كان نموذجه فارساً ومحارباً وأميراً، وكان دائم الاعتراف بأستاذيته له في الفروسية والشجاعة[٤٣] :

أسيفَ الدولةِ المأمُولِ إنّي
عن الدُّنيا إذا ما عِشْتَ سَالِ
وأنتَ أَرَيْتَنِي خَوْضَ المنايا
وَضَربِي تحتَ هَبْوَاتِ القِتَالِ
فَضَرْبي من قِتَالِكَ لا قِتَالي
وخَوْضِي مِنْ فَعَالِك لا فَعَالي
وفى إرْضَاكَ إغْضَابُ العَوَالي
وإكْرَاهُ المنَاصِلِ والنِّصَالِ
ضَرَبْتَ فَلَمْ تَدَعْ للسَّيْفِ حَدّاً
وَجُلْتَ بِحَيْثُ ضَاقَ عَنِ المَجَالِ

وهذا المعنى يتكرر في لوحات شعرية كثيرة عند أبي فراس، تمتزج فيها أطراف المحتذي والمحتذى به، الأصل والنموذج، ويصير الفارسان في حومة الوغى حسامين متعاونين متعاقبين، قد يكون أبوفراس ثانيهما اقتداء، أو أولهما حماية وافتداء، وعندما يُبْليان بلاء حسناً في فتح «عرقة»، ومنازلة ابن الدمستق، ونصب الكمائن للأعداء، يسجل أحد شعراء البلاط دور أبي فراس بجوار سيف الدولة، ويتم هذا بالطبع بإيعاز من سيف الدولة أو بأمر منه :

طلعتْ لهم فوق الدروع سحابةٌ
تَهْمي بصوبَيْ عِثْيَرٍ وقَتامِ
وأبو فراس في الهياج أمامَهُ
مثل الحسام بدا أمام حسامِ

أما أبوفراس نفسه، فكان يرجع بين الحين والحين إلى صورته الأثيرة التي ترسم ملامح فروسيته من خلال فروسية سيف الدولة وبطولته في صور قدمت لرصيد الشعر العربي زاداً جمالياً وفيراً .

يقول ابن خالويه(٤٤) : «كثرت وقائع سيف الدولة في كل صقع، فتجمعت نزاريّها ويمانيّها، وتشاكت مالحقها وتراسلت، واتفقت على الاجتماع لمقاتلته ومناجزته . . فنهض «سيف الدولة» ومعه ابن عمه أبوفراس حتى أوقع بهم، وقتل وجوههم وسراتهم . . وقدَّم أبا فراس في قطعة من الجيش، فلم يزل يتبعهم يقتل ويأسر . . فلم ينج إلا من سبق به فرسه . . فقال أبوفراس، يذكر الحال والمنازل» :

ثم يورد قصيدة تزيد على الخمسين بيتاً، ترد فيها هذه اللوحة التي أشرنا إليها :

ولمَّا ثَارَ «سيفُ الدينِ» ثُرْنَا
كما هَيَّجْتَ آسادًا غِضَابا
أسِنَّتُهُ إذا لاَقَى طِعَاناً
صَوَارِمُهُ، إذا لاَقَى ضِرَابا
دَعَانَا والأَسِنَّةُ مُشْرَعَاتٌ
فَكُنَّا عِنْدَ دَعْوَتَهِ الجْوَابا
صَنَائِعُ فَاقَ صَانِعُهَا فَفَاقَتْ
وغَرْسٌ، طَابَ غَارِسُهُ، فَطَابَا
وَكُنَّا كالسِّهَامِ إذا أَصَابتْ
مَرَامِيهَا فَرَامِيهَا أَصَابَا
ولمّا اشْتَدَّتِ الهَيْجَاءُ كُنَّا
أَشَدَّ مَخَالِبًا وأَحَدَّ نابا
وَأَمْنَعَ جَانِبًا وأَعَزَّ جَارًا
وَأَوْفَى ذِمَّةً وأَقَلَّ عَابَا

ويعلق الثعالبي على صورة «السهام التي إذا أصابت مراميها، فراميها أصابا» قائلاً[٤٥] : «هذا أحسن ما قيل في معناه، وقد أخذه الأستاذ أبوالعباس أحمد بن إبراهيم الضبي، فكتب في كتاب فتح تولا للصاحب بأصبهان : «وهنأ الله مولانا . . فما يرى سائر من يكنفه ظله، وتريشه عنايته، نفوسهم إذا وقفوا لمذهب من مذاهب الخدمة، وهدوا لأداء حق من حقوق النعمة، إلا سهاماً إذا أصابت فراميها المصيب، ومالها في المحمدة نصيب» . لعل هذا يفسر جانباً من العبارة التي أطلقها زكي مبارك على أبي فراس، وسبق أن أشرنا إليها : «إنه واحد ممن أطالوا عمر اللغة العربية» .

إن صور سيف الدولة في شعر أبي فراس تتوالى مجسدة مفهوم الفارس من منظور الفارس الذي يرى ذاته في مرآة ابن عمه[٤٦] :

قد ضَجَّ جَيْشُكَ مِنْ طُولِ القِتَالِ بِهِ
وقد شَكَتْكَ إِلَيْنَا الخَيْلُ والإبِلُ
وَقَدْ دَرَى الرُّومُ مُذْ جَاوَرْتَ أَرْضَهُمُ
أَنْ لَيْسَ يَعْصِمُهُمْ سَهْلٌ ولا جَبَلُ
في كُلِّ يَوْمٍ تزورُ الثَّغْرَ، لا ضَجَرٌ
يَثْنِيكَ عَنْهُ، ولا شُغْلٌ ولا مَلَلُ
فالنفسُ جاهِدَةٌ والعَيْنُ سَاهِدَةٌ
والجيشُ مُنْهَمِكٌ والمالُ مُبْتَذَلُ
تَوَهَّمَتْكَ كِلاَبٌ غَيْرَ قَاصِدِها
وَقَدْ تَكَنَّفَكَ الأَعْدَاءُ والشُّغُلُ
حَتَّى رَأَوْكَ أمام الجَيْشِ تَقْدُمُهُ
وَقَدْ طَلَعْتَ عَلَيْهِمْ دُونَ ما أَمِلُوا

ونحن هنا أمام صورة الفارس القائد وحده، الذي يكاد يمثل الجيش كله، ويكاد الفرسان يتوارون خلفه، ويحمل هو عبء تجسيد الفروسية التي تكاد عناصرها تتداخل تداخل الإيقاعات المنفصلة المتصلة في قول أبي فراس :

فـــالـنفسُ جـــاهدةٌ، والعـينُ ســـاهدةٌ
والجـــيشُ منهــمكٌ، والمالُ مُـــبْــتَـــذَلُ

فالعقل المدبر، والجسد المضنى، والقوة المنظمة، واليد السخية، تشكل عناصر مهمة في منظومة الفروسية الجماعية، ويدخل بها ذلك اللون من التصريع غير المتكلف في تضافر موسيقي متساوي الأطراف، يذكر بحركة الخيل، وهي تتأهب تحت ظهور الفرسان، لترصد الهدف في صفوف العدو وأبوفراس يعود بين الحين والحين في بنائه الفني لهذه اللمسات المؤثرة، التي تبدو أحياناً وكأنها عفوية .

وصورة «الفارس النموذج» التي يرسمها أبوفراس لسيف الدولة، تأخذ جانباً من بعدها، من كونه في واقع الأمر كامناً في ظلال الصورة، ومن هنا فإن فزعه يزداد عندما يتم إخراجه من هذه الظلال، حتى ولو من باب الحرص عليه وادخاره لمهام أخرى، وبالقدر الذي يستريح فيه بعض الجنود عندما يمنحون راحة من عناء إحدى الجولات، كان حزن أبي فراس عندما يطلب منه الانشغال بأمور الدولة سلماً، بينما يقود «الفارس النموذج» فرسانه الآخرين في إحدى جولات المعركة .

يقول ابن خالويه[٤٧] : «قال أبوفراس : عزم سيف الدولة على مغاورة بلد «ابن شمشيق»، واستخلافي على «الشام»، فغلظ عليَّ القعود، دفعة بعد دفعة، وتفرده بالوقائع مع نفر من عساكره، فكتبتُ إليه بهذه المقطوعة :

أَشِـــــــدَّةٌ مــــــا أَرَاهُ مِـنْـكَ أَمْ كـــــــرمُ
تَـجُــــــــودُ بـالـنَّـفْـسِ والأَرْوَاحُ تُـصْـطَـلَـمُ
يـا بَاذِلَ الـنَّفسِ والأمـــوالِ مُـــبْــتَـــسِــمًــا
أمـــــا يَـهُـــــولُـكَ لا مَـــــوْتٌ ولا عَـــــدَمُ

لَقَـــدْ ظَنَنْتُكَ بين الجَـــحْـــفَلَيْنِ تَرَى
أنّ السَّـــلاَمَـــةَ مِنْ وَقْع القَنَا، تَصِمُ
نَشَـــدَتُكَ الله لا تَسْـــمَحْ بِنَفْسٍ عُـــلاً
حَيَاةُ صَاحِبِهَا تَحْيَا بها الأُمَمُ
هيَ الشَّـــجَـــاعَـــةُ إلا أَنَّهَـــا سَـــرَفٌ
وكلُّ فَـــضْلِكَ لا قَـــصْـــدٌ ولا أمَمُ
تفـدِي بنفـسِكَ أقـوامًـا صَنَعْـتَـهُمُ
وكـان حـــقُّـــهُمُ أنْ يفـــتَـــدُوك هُمُ
تضِنُّ بالحــــــربِ عنَّا ضَنَّ ذي بَخَلٍ
ومِنْكَ في كلّ حـــال يُعْـــرَفُ الكرمُ
حـــقًّـــا لقـــد سَـــاءَنِي أمـــرٌ ذُكِـــرْتُ لَهُ
لَوْلاَ فِـــــرَاقُكَ لَمْ يُوجَـــــدْ لَهُ أَلَمُ
لا تَشْـــغَلَنِّي بأمـــرِ الشَّـــامِ أَحْـــرُسُـــهُ
إنّ «الشَّـــــاَم» على مَنْ حَلَّهُ حَـــــرَمُ
لا يَحْـــرِمَنِّيَ سـيفُ الدينِ صُـحْـبَـتَـهُ
فـهْيَ الحَـيَـاةُ التي تَحْـيَـا بـهـا النَّسَمُ
ومـــا اعـــتـــرضتُ عليـــه في أَوَامِـــرِهِ
لَكِنْ سَـــــأَلتُ ومن عَـــــادَاتِهِ نَعَمُ

والمعادل الشعري في المقطوعة الذي يفسر عبارة أبي فراس في المقدمة «فغلظ عليّ القعود دفعة بعد دفعة» ، هذا المعادل يكمن في قوله :

لَقَـــدْ ظَنَنْتُكَ بين الجَـــحْـــفَلَيْنِ تَرَى
أنّ السَّـــلاَمَـــةَ مِنْ وَقْعِ القَنَا تَصِمُ

وهذا الظن ينعكس من نفس الفـارس المتـوثب أبي فـراس على مـرآة الفـارس النموذج سيف الدولة فهو لا يريد أن يوصم بأنه سلم من وقع القنا ، وتلك سمة قد تميز

الفارس عن المحارب فالأخير يستطيع أن يكون بارعاً في تلافي القنا ، وأن يكون شجاعاً في التصدي لها ، لكنه ليس من الضروري أن يحس بأنه «يوصم» بالعار ، لأنه سلم من وقعها والتعرض لها .

ومع أن نسيج المقطوعة هو «القتال» ، فإن لحمتها هو «الكرم» الذي يتجاوز معنى إنفاق المال وحده ، لكي يتجلى في صور كثيرة من صور البذل والإنفاق ، وتتجلى صوره المختلفة من خلال اللجوء إلى «النقيض المضاد» ، أو «المترادف الموازي» ، فهو في البيت الأول يبدو وكأنه مرادف للشجاعة أو الشدة ، ولكنها موازاة محيرة غير مألوفة ، استدعت أن يطرح الرابط بينهما في صيغة الاستفهام :

أَشِـــــدَّةٌ مـــــا أراهُ مِـنْـكَ أم كَـــــرَمُ؟

تجـــــــودُ بـالـنـفـسِ والأرواحُ تُـصْـطَـلَـمُ

وحتى عندما يدفع السلوك غير العادي للفارس النموذج المعنيين إلى التقارب ، ويجعل كلاً منهما بذلاً سواء كان للنفس أو للمال ، يظل الاستفهام معلقاً ، لكنه يغير مكانه ، فينتقل من كونه سابقاً على جوهر الموازاة في صدر البيت الأول إلى كونه لاحقاً لها في عجز البيت الثاني :

يـا باذلَ الـنفسِ والأمــوالِ مــبــتــســمًــا

أمـــــا يَـهُـــــولُكَ لا مَـــــوْتٌ ولا عَــــدَمُ ؟

ومن هنا فإن جوهر «الموازاة» التي أقرها البيتان الأولان ، يتراجع للتراجع الطفيف أو للتركيز في فوارق في البيتين التاليين ، فالسماح والكرم أمرٌ محبوب ، لكن ليس السماح بالنفس العالية ، والشجاعة مرغوبة لكن بدون سرف :

نَشَـــــدَتُكَ الـلـه لا تَـسْــــمَحَ بِنَفْسِ عُــــلاً

حـــيـــاةُ صَـاحِـبِــهَــا تَـحْـيَـا بـهـا الأُمَـمُ

هـيَ الـشــــجـــاعـــةُ إلا أَنَّـهَـــا سَـــرَفٌ

وكُـلُّ فَـــــضْـلِـكَ لا قَـــــصْــــدٌ ولا أَمَــمُ

وإذا كان النص من خلال الاقتراب والابتعاد قد ثبت العلاقة بين الشجاعة والكرم في صورة الفارس النموذج ، فإنه عاد في المقابل ليجعل حرمانه هو من شرف المشاركة في أعمال الفروسية «بخلاً» من أميره وقائده ، وهو الذي عرف بالكرم :

تضنُّ بالحرب عنّا ضنَّ ذي بخلٍ

ومنكَ في كلّ حال يُعرف الكرمُ

وليس الحديث عن الكرم في الواقع إلا حديثاً عن صورة من صور أخلاق الفروسية الشائعة في الأدب العربي ، وهي أخلاق تشكلت منذ العصر الجاهلي ، وبدت واضحة في إنتاج شعرائه الفرسان(٤٨) ، وكان من بين مفرداتها إلى جانب الكرم ، الفخر والاعتزاز بالخيل والسلاح ، واقتران قوة الفارس أمام خصمه بضعفه أمام المرأة وحمايته لها ، وازدياد كرمه للآخرين بسببها ، والإلمام بمجالس الشراب والغناء ، وحماية الجار ومعاملة الأسرى بالحسنى ، وإيواء الضيفان ، وقد امتلأ شعر أبي فراس بكثير من صور الفروسية الجميلة حتى عده بعض دارسيه فارساً نموذجياً ، يجمع خصال الفروسية كلها ، ويتوجها بالشعر الذي يعد في ذاته واحداً من أرفع مقومات الفروسية « وقد كان من تمام هذه المقومات أن يكون الفارس وبخاصة إذا كان أميراً نبيلاً مثل أبي فراس ، شاعراً ومثقفاً بثقافة عصره ومؤدباً بآدابه(٤٩) » . وعلى الرغم من شيوع صور الفروسية بهذا المعنى في مقطوعات أبي فراس وقصائده في لوحات متفرقة أو متداخلة فإن رائيته الجميلة التي قالها في أوائل عهده بالأسر ، وقد ضاق عليه مجال الحركة ، واتسع أمامه مجال الذكرى حفاظاً على توازن النفس ، هذه الرائية قدمت في جانب منها لوحة فروسية جميلة مكتملة ، كان الفخر مدخلها بعد لوعة الغزل المضنية(٥٠) » :

فلا تُنْكِريني يا ابنةَ العَمّ إنّهُ

لَيَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتِهِ البدوُ والحَضْرُ

وإني لجَرَّارٌ لِكَلِّ كتيبةٍ

مُعَوَّدَةٍ أنْ لا يُخِلَّ بها النصرُ

وإنّي لَنَزَّالٌ بكلّ مَخُوفَةٍ

كثيرٌ إلى نُزَّالِهَا النَّظَرُ الشَّزْرُ

فَأَظْمَأُ حَتَّى تَرْتَوِي البِيضُ والْقَنَا

وأسْغَبُ حَتَّى يَشْبَعَ الذِئْبُ والنَّسْرُ

ولا أُصْبِحُ الحيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ

ولا الجيشَ ما لم تَأْتِهِ قَبْلي النُّذْرُ

ويارُبَّ دارٍ لم تُخِفْني مَنِيعَةٍ

طلعتُ عليها بالرَّدَى أنا والفَجْرُ

وَحَيٍّ رَدَدْتُ الخَيْلَ حَتَّى مَلَكْتُهُ

هَزِيماً وَرَدَّتْنِي البَرَاقِعُ والخُمْرُ

وساحِبَةِ الأَذْيَالِ نَحْوِي لَقِيتُهَا

فَلَمْ يَلْقَهَا جَهْمُ اللقَاءِ ولا وَعْرُ

وَهَبْتُ لها ما حَازَهُ الجيشُ كُلُّهُ

وَرُحْتُ ولم يُكْشَفْ لأَثْوَابِها سِتْرُ

ولا رَاحَ يُطْغِيني بِأَثْوَابِهِ الغنى

ولا بات يُثْنِينِي عن الكرمِ الفَقْرُ

وما حَاجَتِي بالمالِ أَبْغِي وُفُورَهُ ؟

إذا لم أَفِرْ عِرْضِي فلا وَفَر الوَفْرُ

أُسِرْتُ وما صَحْبي بِعُزْلٍ لَدَى الوَغَى

ولا فَرَسِي مُهْرٌ ولا رَبُّهُ غَمْرُ

ولكِنْ إذا حُمَّ القَضاءُ على امرِىءٍ

فَلَيْسَ له بَرٌّ يَقِيهِ ولا بَحْرُ

وقال أُصَيْحابي : الفِرَارُ أو الرَّدى

فقلتُ : هُما أمرانِ أَحْلاهما مُرُّ

ولكِنَّنِي أمــــضي لِمَا لا يَعـــيـــبُني
وحَـسْـبُكَ مِنْ أَمْـرَيْنِ خَـيْـرُهُمَـا الأَسْـرُ
يَقُـــولُونَ لي بِعْتَ السَّــلاَمَــةَ بالرَّدَى
فَـــقُلْتُ أَمَـــا واللّه مـــا نَالَني خُـسْــرُ
وَهَلْ يَتَـــجَــافَى عَنِّيَ المَوْتُ سَـــاعَـــةً
إذا مـــا تَجَـــافَى عَنِّيَ الأَسْــرُ والضُّـرُّ
هو الموتُ فَـاخْـتَـرْ مـا عَـلاَ لَكَ ذِكْـرُهُ
فلم يَمُتِ الإِنْسَـانُ مـا حَـيِيَ الذِّكْـرُ
سَـيَـذْكُـرُني قَـوْمي إذا جَـدَّ جِـدُّهُمْ
وفي الليلةِ الظَّلْمَـاءِ يُفْـتَـقَـدُ البَـدْرُ
وَلَوْ سَـدَّ غَـيْـرِي ما سَـدَدْتُ اكْـتَـفَـوا بِهِ
ومـا كَـانَ يغلُو التِّـبْـرُ لو نَفَق الصُّـفْـرُ
ونـحْـنُ أُنـاسٌ لا تَـوَسّـطَ عِـنْـدنـا
لنا الصَّـدْرُ دونَ العَـالَمِينَ أو القَـبْـرُ
تَـهُـونُ علينا في المعـالي نُفُـوسُنَا
ومن خَطَبَ الحسناءَ لم يُغْلِهـا المَـهْـرُ
أعَـزُّ بَنِي الدُّنيـا وَأَعْلَى ذَوِي العُـلا
وَأَكْـرَمُ مَنْ فَـوقَ التُّـرابِ ولا فَـخْـرُ

لقد لقيت هذه القصيدة قدراً كبيراً من الذيوع والشهرة ، وأصبحت واحدة من أكثر قصائد الأدب العربي القديم جرياناً على الألسن في شكل مقطوعات أو أبيات مفردة ، بل إنها واحدة من القصائد القديمة على مستوى آداب العالم التي أمكن لعامة الناس بعد مضي أكثر من أحد عشر قرناً على كتابتها أن يتغنوا بها ، وينفسوا عن همومهم اليومية ، ويخلعوا عليها مشاعرهم المتجددة ، وقد تمثل ذلك من خلال

تلحينهـا الموسيـقي ، وغنائها مرات عـديدة وفي إيقـاعـات مـختلفـة خلال العـصر الحـاضـر ، ومن بين هذه المرات مـرتان من خـلال صـوت «أم كلثـوم» التي اختـارت مقاطع رشيقة من لوحاتها الغزلية .

ولقد استطاعت البنية الشعرية للقصيدة أن تجعلها ملتقى للفردية والجماعية وللواقعية والمثالية في بساطة آسرة ، لقد تكررت الأدوات اللغوية الدالة على المتكلم المفرد في الأبيات التي اخترناها سبعاً وثلاثين مرة ، سواء من خلال ياء المتكلم مثل (تنكريني . . وإني . . تخفني . . نحوي . . قبلي . . يطغيني . . يثنيني . . إلخ) أو من خلال الفعل الدال على المتكلم المفرد مضارعاً أو ماضياً مثل : (أظمأ . . أسغب . . أصبح . . رددت . . وهبت . . رحت . . أسرت . . قلت . . أمضي . . إلخ) ، ومع هذا الشيوع لرمز المتكلم الأول (أنا) فإن بنية النص الشعري ، تلفتنا إلى أن «أنا» في النص الشعري الجيد لا تعني «الشاعر» المتكلم مؤلف النص فقط ، وإنما ينبغي أن يمتد معناها إلى مجالات أخرى ، ربما تكون كل «أنا» أو تكون «نحن» ، والشعر هنا يختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى كما يقول صاحب كتاب «بناء لغة الشعر»[٥١] ، فالخطاب يحمل توقيعاً وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف ، وفي الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير «أنا» إلى ذات خيالية دون شك ، ولكنها ليست أقل حضوراً وتميزاً داخل السياق ، فماذا يمكن أن يقال إذن عن القصيدة ؟ وما معنى «أنا» . . . ؟ والقصيدة تحمل توقيعاً ، ومؤلفها هو شخص محدد . . وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب ، لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطاً ، فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية ، ولا هي تسجيل للحالات النفسية لفرد ما ، وإلا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين .

إن هذا الشيوع في الوقت الذي أكسب فيه الصورة حميمية دافئة ، جعل الصورة نفسها قابلة لتنتقل بسهولة من لسان إلى لسان على أنها صالحة للدلالة ، لا على نفس

منشئها فقط، وإن كانت تلك مرحلة أولى أكسبتها الحميمية، وإنما أيضاً تصبح دالة على «الحال» الذي يندرج تحت عباءته كل متمثل بالصورة، مردد لها، وكأنها ملك له، وأي نفس لا تنازع أبا فراس امتلاك أبيات مثل :

ومــا حَــاجَــتِي للمــالِ أَبْغِي وُفُــورَهُ ؟
إذا لم أَفِــرْ عِــرْضِي فــلا وَفَــر الوَفْــرُ
هُو الموتُ فَــاخْــتَــرْ مــا عَــلاَ لَكَ ذِكْــرُهُ
فلم يَمُتِ الإِنْســانُ مــا حَــيِيَ الذِّكْــرُ

ومن من الناس لم يتمثل في أزمة مر بها بقول أبي فراس :

سَــيَــذْكُــرُني قَــوْمي إذا جَــدَّ جِــدُّهُمْ
وفي الليلةِ الظَّلْمَــاءِ يُفْــتَــقَــدُ البَــدْرُ
ولو سَــدَّ غَــيْــرِي مــا سَــدَدْتُ اكْــتَــفُــوا بِهِ
ومــا كَــانَ يغلو الــتِّــبْــرُ لو نَفَق الصُّــفْــرُ

ومن أجل هذا فإن دائرة «أنا» في الأبيات تكون أكثر اتساعاً من دائرة «نحن» التي تنسج عليها اللوحة الأخيرة في الأبيات التي اخترناها هنا، وبخاصة إذا علت نبرة «المثالية» وسجل «الفخر التقليدي» على أنه «لا فخر» كما حدث في قوله :

أعَــزُّ بَنِي الدُّنيــا وَأَعْلَى ذَوِي العُــلا
وَأَكْــرَمُ مَنْ فــوقَ الــتُّــرابِ ولا فَــخْــرُ

في مثل هذا الموقف، سوف يشعر المتلقي أنه خرج من الدائرة الحميمة أو أخرج منها، ويستطيع أن يراقب من بعيد وقد يبقى معجباً بهذا الفخر التقليدي، الذي يقال عنه إنه «لا فخر» به . إن نزعة «الصدق» بمعناه الفني والإنساني تغلف القصيدة أيضاً، لكي تحدث نسيجاً متوازناً مع نزعة «الفخر المثالية» التي تميز بعض الصور، وبخاصة الجماعية منها، ولقد كان صدق أبي فراس الشعري الذي يصطدم أو يؤلم أحياناً موضع

تأمل الشعراء والنقاد بعده اتفاقاً أو اختلافاً، ولقد وقف أمير الشعراء أحمد شوقي أمام بيت من هذه القصيدة، وهو قول أبي فراس :

مُعَلِّلَتِي بالوَصْلِ والموتُ دُونَهُ
إذا مِتُّ ظَمْآناً فلا نَزَلَ القَطْرُ

ورأى أنه من صور «الأثرة» وفضل عليه قول أبي العلاء :

فلا هَطَلَتْ عليَّ ولا بأرضِي
سَحَائِبُ ليس تنتظم البلادا

وجاء زكي مبارك، فلم يتفق مع شوقي وفضّل صدق أبي فراس أو أثرته على مثالية أبي العلاء، يقول د. زكي مبارك[٥٢] : «ونحن نرى أبا فراس أصدق من أبي العلاء، فإن الأثرة من مظاهر الحيوية، والشاعر الحي لا يفكر إلا في نفسه، لأن الحياة تفرض الاستبداد، ونظرة أبي العلاء فيها كرم ولكنها تمثل الضعف، والأثرة هي سر كل شيء، فالشجرة العظيمة لم تعظم إلا بفضل ما استبدت في مصّ الأرض، واستنشاق الهواء، وهي لا تعظم إلا بعد أن تقتل ما حولها من شجر ونبات، والرجل العظيم لا يعظم إلا بفضل ما يغير على معاصريه، فهو لا يظهر إلا بعد أن يحمل الألوف والملايين، والشمس لم تعظم إلا منذ استطاعت أن تكشف بضيائها جميع الكواكب، فلا ترى العين غيرها في كبد السماء، وكان القمر أقل عظمة من الشمس لأنك ترى بجانبه نجوماً يخطئها العد، فتحكم بأنه عجز عن الاستبداد بملك السماء. . فقول أبي فراس :

إذا متّ ظمآناً فلا نزل القطرُ

من الكلمات القوية التي لا تصدر إلا عن رجل يحمل قلب الملوك، أما كرم أبي العلاء فهو كرم العاجز الذي لا يتصرف في شيء، وإنما يبذل عطايا الوهم بلا حساب، وقد فرح ناس بملاحظة شوقي، فراحوا يعيدونها في كل مجمع وهم لا يفقهون» وأياً

ما كانت صحة فلسفة زكي مبارك في الأثرة والتحكم، وهي متأثرة دون شك بفترة ما بين الحربين العالميتين التي كتب فيها مقالاته التي جمعها في كتابه «الموازنة بين الشعراء» بين عامي[٥٣] ١٩٢٥ - ١٩٣٦م، والتي كانت نزعة الرغبة في التفوق والغلبة على المستوى الفردي والأممي مسيطرة فيها، أياً ما كانت دقة الرأي، فإن الذي لا شك فيه أن نزعة الصدق التي تكمن وراء هذه الأثرة هي التي تُعطي مذاقاً خاصاً لهذه اللوحة، ولكثير من اللوحات الجميلة في شعر أبي فراس .

٥ - صـورة المحـب:

لو لم يكن أبوفراس شاعراً لتفجر الغزل على شفتيه نثراً، وفي عينيه ابتسامة، وفي يديه إيماءة، وفي قلبه بهجة أو لوعة، وفي نفسه شوقاً أو كبرياء.

ذلك لأن كل شيء حوله منذ ولد، كان ينمي فيه حاسة تذوق الجمال، بدءاً من «منبج» مسقط الرأس التي تحدث كثيراً عن جمال طبيعتها وجريان مائها وخضرة حدائقها، مروراً بتربيته في بيئة تقدر الجمال وتُعلي من شأنه، سواء في رعاية أمه وهو في صباه، أو في كنف سيف الدولة، صاحب البلاط الذي اشتهر برعاية الفن في مظاهره المختلفة مثل[٥٤] النقش والتصوير، فقد كان سيف الدولة يحب الفن ويولع به ويتذوقه، وكان مولعاً بالتصوير، فأمر بضرب دنانير للصلات عليها اسمه وصورته، ولعله استوحى ذلك من صورة دنانير الروم، ومما يدل على هذا الجانب، وصف المتنبي خيمة سيف الدولة، ففيها صورة بديعة لم يحكها السحاب، وإنما حاكها النساج، وفي ناحية منها صورة ملك الروم وصورة سيف الدولة وملك الروم يسجد لسيف الدولة ويخضع له ويتذلل ويقبل بساطه .

وكان يتصل بهذا المناخ حب الغناء والقيان والشراب، وما يحيط بهذا كله من مناخ الغزل الطبيعي، وهناك واقعة استثناء في ديوان أبي فراس تؤكد القاعدة التي كانت شائعة، وقد روى ابن خالويه عن أبي فراس قوله[٥٥] : «كان سيف الدولة لا يشرب

النبيذ، ولا يسمع القيان، ويحظرهما على نفسه، فوافت «ظلوم الشهراميَّة» وكانت إحدى المحسنات، وكان بحضرته «ابن المنجم» أحد المحسنين، فتاقت نفسي إلى سماع ظلوم فسألت الأمير أن يحضرهما لأسمعهما مجتمعين، فوعدني بإحضارهما مجلسه من يومه، فانصرفت وأنا غير واثق لعلمي بضعف نيته في مثله، ووجهت إلى «ظلوم» أتقدم لها باستعداد، وحصلت عندي «ابن المنجم»، وقمت أنتظر رسوله إلى أن غربت الشمس، فكتبت إليه هذه الأبيات:

مَحَلُّكَ الجَوْزَاءُ بَلْ أَرْفَعُ
وَصَدْرُك الدَّهْنَاءُ بل أَوْسَعُ
وَقَلْبُكَ الرَّحْبُ الذي لم يَزَلْ
لِلْجِدِّ والهَزْلِ بِهِ مَوْضِعُ
رَفِّهْ بِقَرْعِ العُودِ سَمْعًا غَدَا
قَرْعُ العَوَالِي جُلَّ ما يَسْمَعُ
فَجُودُكَ الغَامِرُ، ما يَنْقَضِي
وَفَضْلُكَ البَاهِرُ لا يُدْفَعُ

قال فبلغت هذه الأبيات الوزير أبا محمد الحسن بن هارون المهلبي، فأمر بها فلحنت، وتغنى بها، فلم يزل يشرب عليها ويطرب بقية يومه. وإذا كان النص يدل من بعض زواياه على تردد سيف الدولة في الإقبال على مجالس الغناء، فإنه يدل دون شك على تحريض أبي فراس على حضور هذه المجالس ودعوته إليها وصياغة هذه الدعوة شعراً أصبح في ذاته مادة للغناء عند الوزير المهلبي.

ولاشك أن هذه جميعاً من شأنها أن تقترب بالفتى حتى وإن كان ناثراً من عالم التغزل بالجمال والتغني به، وعلى نحو خاص جمال المرأة.

لكن من أهم المظاهر التي تساعد على هذا الاقتراب نزعة الفروسية التي تلبست أبا فراس منذ صباه المبكر، وهي نزعة تقترن في العرف العربي بثنائية التعامل القائمة في

مجابهة كل من الرجال والنساء، فالطائفة الأولى هي مجال المنافسين الذين ينبغي أن يقابلوا بكل الصرامة والحذر، والطائفة الثانية هي مجال نمو «الحسان» اللاتي ينبغي أن يعاملن بكل الرقة والضعف، وبقدر ما تكون المبالغة في أحد الطرفين، يقابلها تطرف مماثل في الطرف الآخر، ومن أجل هذا كان من كمال الفارس أن يكون رقيقاً وغزلاً، وكان من كمال المتغزل أن يكون شاعراً «إنّ مقومات الفروسية هي التي قامت عليها أساساً شخصية أبي فراس المركبة والمتعددة الأبعاد والجوانب، وقد كان من تمام هذه المقومات أن يكون الفارس - وبخاصة إذا كان أميراً نبيلاً مثل أبي فراس - شاعراً ومثقفاً بثقافة عصره ومؤدباً بآدابه»(٥٦) .

لقد جسد أبوفراس هذه الثنائية بين إقدامه في الحرب ومهابته أمام العيون الجميلة التي ترميه بالسهام التي لا يستطيع تلافيها، في حين أنه يستطيع أن يتلافى سهام الحرب حين قال(٥٧) :

أَغَـــرْنَ عَلَى قَلْبي بِخَـــيْلٍ من الـهَـــوَى
فَطَارَدَ عَنْـهُنَّ الـغَـــزَالُ المُـغَـــازِلُ
بِأَسْـــهُمِ لفْظٍ لم تُرَكَّبْ نِصَـــالُهَـــا
وَأَسْـيَـافِ لحظٍ مـا جَلَتْـهـا الصَّـيَاقِلُ
وَقَـائِعُ قَـتْلَى الحُبِّ فـيـهـا كَـثِـيـرَةٌ
ولم يَشْـتَـهِـرْ سَـيْفٌ ولا هُزَّ ذَابِلُ
أَرَامِـيَـتي كُلُّ السِّـهَـامِ مُـصِـيـبَـةٌ
وأنتِ ليَ الرَّامي وكُلِّي مَـقَـاتِلُ
فـلا تُتْـبِـعِـيني إن هَلَكْتُ مَـلاَمَـةً
فَـأَيْسَـرُ مـا لاَقَـيْـتُـهُ مِنْكَ قَـاتِلُ
وإِنِّـي لمِـقْـدَامٌ وَعِـنْدَكِ هَـائِبٌ
وفي الحيّ سَـحْـبَـانٌ وعندَكِ «باقِلٌ»

وواضح أن لغة الحرب هي التي تعير لغة الحب مفرداتها هنا ، فخيول الهوى وأسهم الألفاظ وأسياف الألحاظ ، تثير وقائع يكثر فيها القتلى دون أن يستل سيف أو يهتز رمح ، وكل السهام التي تأتي من الأعين الجميلة تصيب ، وهي حيث أصابت تقتل ، أما الفارس الذي تعود أن يكون مقداماً دائماً فيبدو هنا هائباً ، والبليغ الذي تعود أن يكون «سحبان» فصاحة ، يتلجلج لسانه أمام الحسناء ، فيبدو وكأنه «باقل» .

واستعارة لغة الحرب هنا في الحديث عن الحب ، تبدو وكأنها الوجه الآخر لدينار الفارس الذي صك «عنترة» وجهه المقابل في أبياته الشهيرة :

ولقد ذكرتُكِ والرماح نواهلُ
منّي وبيض الهند تقطر مِنْ دمي
فوددتُ تقبيل السيوف لأنّها
لمعتْ كبارق ثغركِ المتبِّسمِ

حيث تستعير الصورة بوضوح لغة الحب خلال الحديث عن الحرب ، والدلالة المستخلصة من كلا الوجهين هي شدة التلاحم بين الفروسية والغزل أو بين الحب والحرب ، وشدة الحرص أيضاً على تقابل النتائج ، فالفارس الذي يحرص دائماً على النصر هناك ، ويعز عليه أن يتلقى الهزيمة أو أن يعترف بها ، هو الذي يحرص هنا على أن يتلقى «الهزيمة» ويظهر الضعف في حالة المحب الواله ، أو يتنازل عن القوة ويعفو في حالة الفارس المحايد .

وأبو فراس يستعير مفردات الحرب كثيراً في قصائده الغزلية ، حتى دافع «الثأر» الذي يجعل الفارس مقدماً على الانتقام من عدوه ، يستعيره أبوفراس في مقطوعة رقيقة عندما يتغزل في حسناء من بنات الفرس ، أخذت تطلب منه ثأر قومها من هزيمة العرب لهم في يوم «ذي قار» ، يقول(٥٨) :

قَاتِلي شَادِنٌ بديعُ الجمالِ
أَعْجَمِيُّ الهوى فَصِيحُ الدَّلَالِ

سَلَّ سَيْفَ الهَوى عَلَيَّ ونادى
يَالَثَأرِ الأَعْمَامِ والأخوالِ
كَيْفَ أرْجُو مِمَّن يَرَى الثَّأر عِندي
خُلُقاً مِنْ تَعَطُّف وَوِصَالِ
بَعْدَمَا كَرَّتِ السِّنُون وحَالَتْ
دُونَ «ذي قارٍ» الدُّهُورُ الخوالي
ما دَرَتْ أُسْرَتي بذي قَارَ أَنّي
بَعْضُ من جَنْدَلُوا من الأَبْطالِ
أَيُّها المُلْزِمِي جرَائِرَ قَوْمِي
بَعْدَمَا قد مَضَتْ عليها اللَّيَالي
لَمْ أَكُنْ من جُنَاتِها عَلِمَ اللهُ
وَإِنّي لحِرِّهَا اليَوم صَالي

إن الذي يقدم على الانتقام، وله اليد العليا هنا هو «الجمال والحسن»، وهو يملك قوة يرمز إليها بالغزال الشادن، في حين يرمز عادة إلى قوة الفروسية بالأسد الهصور، ولسوف نرى رمز الغزال يمتد كثيراً في غزليات أبي فراس تجسيداً لهذه القوة الناعمة الملتوية الغامضة، التي تمتزج فيها «عجمة الهوى» مع «فصاحة الدلال» وهو امتزاج غريب عبر عنه أبوفراس في البيت الأول من مقطوعته، ولعل من بعض أسرارها أنه يصيب المبارز المتحدِي والعاشق بالحيرة والهيبة والعجمة الكلامية:

وإنِّى لمَقْدامٌ وعِنْدَكِ هَائِبٌ
وفي الحيّ سَحْبَانٌ وعندكِ باقِلُ

وهذا «الظبي» الذي ينتصر دائماً على «الأسد» في غزل الشعراء والفرسان، يشيع في قصائد أبي فراس، ويستطيع أن يصل بسهامه المصيبة دائماً إلى مقاتل الفارس، وجسده كله مقاتل:

أَرَامِيَتي كلُّ السِّهَامِ مُصِيبَةٌ
وأنتِ ليَ الرَّامي وكُلِّي مَقَاتِلُ

وعندما تصل سهام هذا الظبي الغرير إلى القلب فإنها تبعث السهاد وتحرم العينين النوم ويقع الفؤاد أسيراً :

يَا مَــــعْـــشَـــرَ النَّاسِ هل لِي
مِــمَّــا لَقِــيتُ مُـجِــيـــرُ
أصــــــابَ غِـــرَّةَ قــلــبـي
هــذا الـغَـــزالُ الـغَــــرِيـرُ
فَــــعُـــمْـــرُ لَـيْلـي طـويـلٌ
وعُــمْــر نَـوْمِي قَــصِــيــرُ
أَسَــرْتَ مِــنِّــي فُــؤَادي
يَـفْــدِيكَ ذاكَ الأَسِـــيــرُ

ويظل الأرق والدمع حليفين أمام ما تحدثه عيون الظبي في عيون ضحيته :

وَلِي إذا كلُّ عـينٍ نـامَ صَــاحِــبُـهـا
عَــيْنٌ تحــالفَ فــيــهــا الـدَّمْعُ والأرَقُ
لـولاكِ يـا ظَبْــيَــةَ الأُنـسِ الـتـي نَظَـرتْ
لمَـا وَصَـلْـنَ إلـى مَكْـرُوهـيَ الحَــــدَقُ

والذي يثيره في الظبي ليس جمال الجيد والعينين فحسب، وإنما يثيره أيضاً الطبع النافر المتمرد :

وَظَبْـيٍ غَــرِيرٍ فـي فُــؤادِي كِنَـاسُــهُ
إذا اكــتنسَ الـعِينُ الـفَــلاَةَ وحُـــورُهَـا
فَــمِنْ خَلْقـــهِ لَبَّــاتُـهـــا ونُحُـــورُهـا
ومِنْ خُلْقِــه عِــصْـيَــانُـهــا وَنُفُــورهـا

ونزعة النفار تلك غير مستغربة من الحسناء، مادامت تنتمي في النهاية شعرياً إلى جنس الغزلان :

قَـــمَـــرٌ دونَ حُــسْنِـهِ الأقــمـــارُ
وقَــضِـيـبٌ مِنَ النَّقَــا مُــسْـتَـعَــارُ

وغَــــــزَالُ فـــــــيـــــــه نِفَـــــــارُ ولابِـدْ
عَ فَــــمِنْ شِـيــــمَـــــةِ الظِّبَــــاءِ النِّفَــــارُ

وهذا النفور الجميل من الغزال يقابله «رضوخ» ورضا من الأسد، يتجلى خلاله «إذلال» كثير من الأشياء التي كانت متعودة على «الكبر»، ومن أجل هذا فإن أبيات أبي فراس الشهيرة: (٥٩)

الآنَ حـــينَ عَــــــــــــــرَفْـــتُ رُشْــ
ــدِي فـــــاغـــــتـــــدَيْتُ على حَـــــذَرْ
وَنَـهَــــيْتُ نَـفْـــــسي فَـــــانْتَــــهَــتْ
وَزَجَـــــرْتُ قـلـبـي فَـــــــــــانْـزَجَـــرْ
الحـبُّ فِـــــــيـــــــــه مَـــــــذلّـةٌ
إلا عَـلَـــــى الـرَّجُـلِ الـذَّكَـــــــــــرْ
هَـيْـــــــهَــــــات لستُ أبـا فِـــــراسٍ
إنْ وَفَــــــــــــــــيْـتُ لِمَــنْ غَـــــدَرْ

هذه الأبيات تمثل مغالبة لما يعانيه هو، ويعرب عنه بنهي النفس وزجر القلب والاعتراف بمذلة الحب، والصراخ بأنه لن يفي لمن غدر، وهو صراخ «الذكر» أكثر من اعترافات العاشق التي تتبدى على نحو جميل في مفتتح رائيته الرائعة التي كتبها لأول عهده بالأسر(٦٠) :

أَراكَ عَـصِيَّ الدَّمْعِ شِـيـمَـتُكَ الصَّـبْـرُ
أمــــا لـلهـــوى نَـهْيٌ عـليكَ ولا أَمْـــرُ
بلى، أنـا مُـــشْـــتَـــاقٌ وعنديَ لَوْعَـــةٌ
ولـكـنَّ مِـــــــثْـلِي لا يُـذَاع لـه سِــــرٌّ
إذا الليلُ أَضْــوَانِي بَـسَطْتُ يدَ الـهـوى
وَأَذْلَلْتُ دمـــعـــاً من خَــلائِقِــه الكِبـرُ

تكاد تُضِيءُ النارُ بين جَوَانِحي

إذا هِي أَذْكَتهَا الصَّبَابةُ والفِكْرُ

مُعَلِّلَتي بالوَصْلِ والموتُ دُونَهُ

إذا مِتُّ ظمآناً فلا نَزَلَ القَطْرُ

حَفِظْتُ وَضَيَّعْتِ المودّةَ بَيْنَنَا

وَأَحْسَنَ مِنْ بعضِ الوفاء لَكِ الغَدْرُ

بِنَفْسي منَ الغادِينَ في الحيِّ غادةٌ

هَوَايَ لها ذَنْبٌ وبَهْجَتُها عُذْرُ

تَرُوغُ إلى الوَاشِينَ فِيَّ وإنَّ لي

لأُذْناً بِهَا عن كلِّ واشِيَةٍ وَقْرُ

بَدَوْتُ وأَهْلِي حَاضِرُون لأَنَّني

أرى أنّ داراً لستِ من أهلِها قَفْرُ

وحاربتُ قومِي في هواكِ وإنّهمْ

وإيايَ لولا حُبُّكِ الماءُ والخمرُ

وَفَيْتُ وفي بعضِ الوفاءِ مَذلَّةٌ

لآنسةٍ في الحي شِيمَتُها الغَدْرُ

وقورٌ وَرَيْعانُ الصِّبا يَسْتَفِزُّها

فَتَأْرَنُ أحياناً كما يَأْرَنُ المُهْرُ

تُسائِلُنِي : من أنتَ ؟ وهي عَلِيمَةٌ

وهل بِفَتىً مِثْلي على حَالِه نُكْرُ

فقلتُ كما شاءتْ وشاءَ لها الهوى :

«قَتِيلكِ» قالتْ : أَيُّهُمْ فهمُ كُثْرُ

فقلتُ لها : « لو شِئْتِ لم تَتَعَنَّتي

ولم تَسْأَلي عنّي وَعِنْدَكِ بي خُبْرُ »

فـــقـــالَتْ:«لقـــد أزرى بكَ الدَّهْرُ بعـــدنا»
فـــقلتُ: «مَـــعَـــاذَ اللهِ! بل أنتِ لا الدهرُ»

وَقَلَّبْتُ أَمْـــــرِي لا أرى لـيَ رَاحَـــــــةً
إذا الـهَـمُّ أَسْـــلانـي أَلَحَّ بيَ الهَــــجْـــرُ

كَـــأَنِّي أنادي دُونَ مَـــيْـــثَـــاءَ ظَبْـيَـــةً
على شَــرَفٍ ظَمْــيَــاءَ جَلَّلَهَـــا الذُّعْـــرُ

تَجَـــفَّلُ حِـــينـاً ثم تَدْنُو كـــأنَّمَـــا
تُنَادي طَلاً بالوَادِ أَعْـــجَـــزَهُ الحُـــضْـــرُ

وأياً ما كانت البواعث المباشرة لقول القصيدة أو تفسيرات رموزها التي قدمها دارسو أبي فراس انطلاقاً من الظروف الزمانية المحيطة بها، فإن اللوحة تبقى تعبيراً شعرياً متكاملاً تجسد حالة «الحب» عند فارس عاشق، وتحمل حيوية في التعبير وديناميكية في التصوير، تساعدها على تخليق مستقل للحالة الفنية دون حاجة إلى ربطها بالزمان أو المكان والحدث، وهو استقلال يمثل أول شرائط الديمومة والخلود للعمل الفني .

ولعل من أول ملامح هذه الحيوية وتلك الديناميكية في النص ما يمكن أن نطلق عليه : «الدرامية المرنة»، ونعني بالدرامية وجود خط حواري متصل يتخلل أبيات اللوحة جميعاً، ونعني بالمرونة تنوع أطراف الحوار والانتقال المستمر من المتكلم الأول إلى الثاني إلى الثالث إلى إيحاءات الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث التي تظهر حيناً، وتشف عن نفسها حيناً آخر، ولكنها في كل الحالات تشعرك أن هنالك حواراً ما، وربما كنت أنت طرفاً فيه .

ويبدأ الحوار بصورة يظهر فيها المسؤول دون أن يظهر السائل، ولا تعطي الصياغة من ملامحه إلا أنه «صوت» لمتكلم مفرد دون أن يحدد إن كان سائلاً أو سائلة، ثم إنه «صوت» لا يطرح السؤال قبل أن يقرر الحالة التي تبدو له محيرة، وقبل أن يقررها بفعل «أراك» الذي يوحي بالملاحظة الطويلة الدائمة على عكس ما يمكن أن توحي به

عبارة مثل «لماذا أنت ؟» أو «ما بالك ؟» الصوت المجهول إذن مندهش لعدم تمكنه من الربط بين حقيقتين ؛ أولهما أن الهوى متمكن في الفؤاد يستطيع أن ينهى وأن يأمر ولابد أنه يعلم كذلك، وهو يقابل بالتجاهل والصدود، وأن من شأن ذلك أن يقود إلى نفاد الصبر وانهمار الدمع :

أراكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ

أما للهوى نَهْيٌ عليكَ ولا أمرُ

ومن هنا يأتي الصوت المجهول المتأكد المتسائل في بداية اللوحة وكأنه ينبعث من نتوء زمني سابق على القصيدة والحدث، موغل إلى لحظة غير محددة البدء، تخلخل من خلالها القصيدة مرجعية الإطار الزمني التقليدي لبداية الحدث التي تترتب عليها بالضرورة مرجعية مماثلة لنهايته، لكننا من خلال هذا البدء ندخل إلى ديمومة الحدث .

إن هذا لتساؤل يفجر «مونولوجاً» لا يتم فيه التوجه بالحديث إلى الصوت السائل، وإنما يحدث فيه الشاعر نفسه، فالشوق مشتعل واللوعة كامنة، ولكن بينها وبين ضوء النهار صرامة الكتمان، والتحكم في الملامح وقنوات الدموع، فإذا ماجاء الليل واسترخت عيون الرقباء انبسطت في الصدر يد الهوى، ونودي الدمع المتكبر المتأبي، والذي يزيد حبسه النار اشتعالاً، نودي فألحق به الذل، وأسيلت كبرياؤه على الخدود، ومع أن الدمع إذا سال من شأنه أن يخفف من وهج النار، فإن الصبابة تذكيها حتى لتكاد تضيء بين الضلوع من شدة توهجها .

ولن ينتهي هذا «المونولوج» بالعودة إلى «الصوت» السائل، وإنما سيعبر إلى بؤرة الحدث لكي يفتح «ديالوجاً» آخر، أو بتعبير أدق لكي يمهد للديالوج الآخر بتغيير دفة الحوار من الحديث الداخلي إلى الحديث الخارجي، منه إليها، والجملة التي يتم من خلالها ذلك التحول جملة صالحة من الناحية النحوية لأن تكون امتداداً للنغمة الأولى، أو أن

تكون بداية للنغمة الثانية، لأنها جملة نداء حذف منها حرف النداء، فأصبح صالحاً لأن تكون جملة إخبارية أو جملة نداء، وسوف يستمر البيت بأكمله صالحاً للأمرين :

مُعلّلتي بالوصل والموت دونَهُ

إذا متُّ ظمآناً فلا نزل القطرُ

ولن يحدد المسار الجديد سوى الفعل الثاني من البيت التالي :

حفظتُ وضَيّعتِ المودة بيننا

وأحسن من بعض الوفاء لكِ الغدرُ

إذا اعتبرنا الفعل «ضيعْت» موجهاً إلى المخاطبة وضمير الخطاب بعد اللام «لك» مكسوراً وحتى هذا الفعل صالح من الناحية العروضية والنحوية لأن يكون استمراراً للتمهيد السابق فيما لو قرأ الفعل «وضَيَّعَتْ» بفتح العين، على أن التاء للتأنيث، والفاعل ضمير غائب، وهي قراءة سوف يترتب عليها أن نعتبر كاف الخطاب بعد اللام مفتوحة، ويكون الخطاب فيها عاماً على طريقة شعر الحكمة، وربما يرجح من هذا التوجه شيوع صورة الغائبة في البيتين التاليين اللذين يكرسان التناقض بين سلوك «الظبي الظالم» «والأسد المظلوم» :

بنفسي من الغَادِينَ في الحيِّ غادةً

هَوَايَ لها ذَنْبٌ وَبَهْجَتُها عُذْرُ

تَرُوغُ إلى الواشين فيَّ وإنَّ لي

لأذناً بها عن كلِّ وَاشِيَةٍ وقرُ

ولسوف يقود هذا التمهيد إلى المواجهة الصريحة بين الضميرين «أنا» و «أنت»، وهي مواجهة تعلن عن رغبة في الاقتراب مع أن هذا الاقتراب لابد أن يُبْنَى على «الابتعاد» عن أحباء آخرين، وتعلن عن رغبة في «المودة» مع أن هذه المودة لابد أن تُبنى على «معاداة» أحباء آخرين :

بَدَوْتُ وأهلي حَاضِرُونَ لأنّني

أرى أنّ دارًا لستِ من أَهْلِها قفرُ

وحـــــاربْتُ قـــــومِي في هَـوَاكِ وإنَّـهُـمْ
وإيّايَ، لـولا حُـــــبُّكِ، الماءُ والخـــــمـــــرُ

لكن موجة التقارب بين الضمائر التي أدت إلى مواجهة بين العاشق والمعشوق من خلال ضميري المتكلم والمخاطبة، لا تلبث أن تعقبها موجة «تباعد» من خلال ظهور صور الغائبة بدلاً من المخاطبة، سواء تبدت هذه الصور في الصفات أو في الضمائر أو الأفعال، وتتراكم خلال هذا الخصائص الأثيرة لديه، الغدر في مقابل الوفاء، والأرن والنفور في مقابل الوقار والاستسلام، وهو ملمح يقود إلى صورة «المهر»، وهو يشكل في التصور مرحلة وسطاً بين وداعة «الغزال» المعشوق، وشراسة الأسد العاشق، غير أنه في الوقت الذي تشكل فيه موجة الغياب تباعداً، تظهر درامية الحوار لكي تحدث توازناً وتقارباً، ويتمثل هذا من خلال أفعال السؤال والإجابة التي تتردد بصورتها الصريحة ست مرات خلال أربعة أبيات متتالية، تبدأ بالتساؤل «تسائلني من أنت ؟» وهي صيغة تعكس في ذاتها رد فعل لجانب من الحوار غير القولي تجسد في صيغة الوفاء، واستشف من فعل «الأرن» الذي يدل ضمنياً على وجود فعل آخر لم يشر إليه، وهو فعل «التقرب» من العاشق الذي كان الرد عليه «الأرن» من المعشوق، وهكذا تسبق هذه الأفعال بمجموعة أفعال حوارية ضمنية، ويتلوها أيضاً امتدادات لصورة الحوار، لكنها تنقلب إلى حوار داخلي يتمثل في هذا الاستسلام الهادئ للصراع العنيف:

وَقَلَّبْتُ أمـــــــرِي لا أَرَى لـيَ رَاحَـــــــةً
إذا الـهَـمُّ أَسْـــــلانِـي أَلَـحَّ بـيَ الـهَــــجْــــرُ

إن هذا الاستسلام سوف تتسع معه فجوة البعد، فتبدو كأنها فوهة متسعة في الوادي «ميثاء» تفصل بينهما، وسوف تظهر صورة الظبية من جديد، لكنها هذه المرة ليست الظبية المستأسدة، ولا حتى الظبية / المهر النافرة، وإنما هي الظبية المذعورة، التي تقترب في تلهف كأن المسافة بينها وبين ولدها تتسع لأن أقدامه لم تساعده في الوادي على الركض، وسوف يتشعب طرف الحوار وتتباعد الأصوات، فهو ينادي الظبية وهي تنادي ولدها، والهوة تتسع بين الجميع والوادي يمتص الأصوات المتداخلة، فيخلق منها صوتاً واحداً، هو صوت الفارس العاشق .

إن هذا الفارس العاشق القلق الذي لا يكاد يستقر به المقام في مكان، فهو دائماً طموح إلى ما هو أبعد وأصعب، يكاد يخلع قلقه على جمله الشعرية، وعلى شخصياته التي تكره الرتابة والاستسلام، ولعل شيوع الحوار عنده واحد من مظاهر هذا القلق والتوتر، حيث لا تجد الغنائية الطويلة المسترسلة ذات الصوت الأحادي طريقها إلى شعر أبي فراس، مع غلبة الوحدة وكثرة المناجاة في بعض فترات حياته.

إن حواريات الحب تحتل عنده أيضاً مطالع القصائد فيما يعرف بالمقدمات الغزلية، وهي غالباً ما كانت تكتب من باب «شد الأوتار» استعداداً للهدف الرئيسي للقصيدة الذي كان «المديح» غالباً، ومن هنا فقد كانت تمثل[٦١] «لدى النقاد ألواناً من التمحل والكذب، ولا تعدو أن تكون طقساً من طقوس الغناء، يرتفع به الشاعر إلى مقام الإنشاد، وليست كذلك مقدمات أبي فراس التي تصور عواطف صادقة ومشاعر حقيقية . . . وهذه المقدمات وثيقة الصلة بنفسه ومعبرة عنها، ومصورة لمشاعرها تصويراً صادقاً، ففيها حديث الحب الذي لا يصدر إلا عن معاناة وتجربة، وفيها دموع تسيل، وأكباد حرى، وقلوب جريحة، وحنين وأسى وشوق وصبابة» وفيها «حديث عن الحب لا يصدر إلا عن خبير به، وقلوب مجرحة، وحزن ودموع وحنين إلى الحبيبة يفوق كل حد[٦٢]».

فى إحدى المقدمات الغزلية لقصيدة إخوانية[٦٣]، يثير أبوفراس صورة «طيف» المحبوبة، وهو يتوسل إلى النوم أن يحل بعينيه لكي يراه، لكن النوم يشارك الطيف التأبي والنفور والهجر :

كَـيفَ السَّـبِيلُ إلى طَيْفٍ يُزاوِرُهُ
والنَّوْمُ في جُمْلَةِ الأَحْبَابِ هَاجِرُهُ
مَا بالُ لَيْلِيَ لا تَسْرِي كَوَاكِبُهُ
وَطَيْفُ «عَزَّةَ» لا يَعْتَادُ زَائِرُهُ؟
مَنْ لا يَنَامُ فَلا صَبْرٌ يُؤَازِرُهُ
ولا خَيَالٌ على شَحْطٍ يُزَاوِرُهُ

يا ســــاهـرًا لَعِــــبَتْ أيدي الـفِــــرَاقِ بِـهِ

فـــالصَّـــبْــرُ خَـــاذِلُهُ والدَّمْعُ ناصِـــرُهُ

إنَّ الحَـــــبِـــــيبَ الذي هَامَ الفُــــؤَادُ بِهِ

يَـنَـامُ عن طُـولِ لَـيْـلٍ أَنْـتَ سَـــــــــاهِـرُهُ

مـــا أَنْسَ لا أَنْسَ يومَ البَـــيْنِ مَـــوْقِـــفَنَا

والشَّــــوقُ يَنْهَى البُكا عَنِّي، وَيَأْمُــــرُهُ

وَقَـــوْلَـهَـــا ودُمُـــوعُ العينِ واكِـــفَـــةٌ

«هـذا الـفِـــــرَاقُ الذي كُنَّا نُحَــــــاذِرُهُ»

هَلْ أَنْتِ يا رِفْـقَـةَ العُـشَّـاقِ مُـخْـبِـرَتِي

عـن الخَـلِـيطِ الـذي زُمَّتْ أَبَـاعِــــــــرُهُ

وَهَـلْ رأيـتِ أمــــــامَ الحـيِّ جَـــــــارِيَـةً

كـــالجُــؤْذَرِ الفَــرْدِ، تَقْــفُــوهُ جـــآذِرُهُ

وأنتَ يا رَاكِـــبًـــا يُزجِي مَطِيَّـــتَـــهُ

يَسْـــتَطرِقُ الحَيَّ ليـــلاً أو يُبَـــاكِـــرُهُ

إذا وَصَلْتَ فَـــــعَـــــرِّضْ بـي وَقُلْ لَـهُـمُ :

«هل وَاعِـــدُ الوَعْـــدِ يومَ البَـــيْنِ ذَاكِـــرُهُ»

مـــا أَعْـــجَبَ الحُبَّ يُمْـسِي طَوْعَ جَـــارِيةٍ

في الحَيِّ مَنْ عَـــجَـــزَتْ عَنْهُ مَـــسَـــاعِـــرُهُ

وَيَـتَّـــــقِّي الحـيَّ مِنْ جـــــاءٍ وغــــاديةٍ

كـــيف الوصـــولُ إذا مـــا نَامَ سَـــامِـــرُهُ

يا أيّـهــــا العـــــاذِلُ الرَّاجِي إنـابَـتَــــهُ

والحُبُّ قـــد نَشِـــبَتْ فـــيـــه أظافِـــرُهُ

لا تُشْـــعِلَنَّ فـــمـــا تَدْري بِحُـــرْقَـــتِـــهِ

أأنـتَ عَـــــــاذِلُـهُ أم أنـتَ عَـــــــاذِرُهُ؟

إن شيوع القلق والحيوية والدرامية هنا، لا يأتي فقط من اعتماد بنية التركيب على الحواريات المتصلة والمتداخلة، ولكنه إضافة إلى ذلك يأتي من شيوع صيغ الاستفهام والنداء، وهي صيغ تستدعي مشاعر القلق والبحث عن الآخر الذي يشكل طرف الحوار، وفي خلال هذه الصورة القصيرة تطرح سبع علامات استفهام وأربع صرخات نداء، وعلامات الاستفهام تبعث الحيرة في المكان والزمان والمطلق والمحدد، وحيرة المكان غالباً ما تشوبها ملامح مكانية، فالتساؤل : «كيف السبيل ؟» و«كيف الوصول؟» يلحقهما ملمح زماني يتصل بالليل الذي عليه أن يقدم الغطاء الضروري لكي يتحقق المكان الشعري، فالسبيل إلى «الطيف» غطاؤه نوم «العاشق»، والسبيل إلى «الوصول» إلى المحبوب غطاؤه نوم «السامر» الرقيب، وهذا التشابك بين المكان والزمان، واعتماد كل منهما على الآخر، يزيد من درجة القلق، لأنه يقلل من إمكانيات اللقاء لكل من الطيف والمحبوب، وفي الوقت الذي تتعلق فيه صور الاستفهام السابقة بالمطلق لخلوها من صيغ النداء، تأتي صيغ أخرى مشفوعة بالنداء، فتحدد ذلك المطلق، وتبعث لوناً من الإيهام بأن التساؤلات الحائرة وجدت من يصغي إليها، ويطالب بالإجابة، ويزداد ذلك الإيهام عندما نجد المنادى مفردة مؤنثة : «هل أنتِ» فيثير الضمير صورة المحبوبة للوهلة الأولى، لكننا لا نلبث أن نكتشف أن الضمير موجه إلى رفقة العشاق، لكن بعد أن يكون الالتباس قد أحدث لوناً من التماس .

لكن هناك صيغاً أخرى يرتبط فيها النداء بصيغ خبرية أو إنشائية غير الاستفهام، وهي صيغ تلون في النسيج النفسي والبنيوي للنص، وتجعل الخطوط متداخلة فيه تداخل الألوان الدقيقة في اللوحة المحكمة .

إن النداء يرتبط في إحدى هذه الصور بجملة خبرية، تبرز التناقض الحاد بين العين الساهرة والعين النائمة الناعمة :

يا سَاهِراً لَعِبَتْ أيدي الفِرَاقِ بِهِ
فالصَّبْرُ خَاذِلُهُ والدَّمْعُ ناصِرُهُ

إنَّ الحـــــبـــــيـبَ الـذي هَـامَ الفـــــؤادُ بِـهِ
يَـنَـامُ عـن طُـولِ لَـيْـلٍ أنـتَ سَـــــــــاهِـرُهُ

وهو يرتبط مرة أخرى بجملة إنشائية متضرعة، تحمل المنادى رسالة، تستثير الذكرى، وتستحث الوعد :

وأنتَ يا رَاكِــــبًـــا يُزْجِي مَطِيَّــــتَـــهُ
يَسْــــتَطِرِقُ الحَيَّ ليــــلاً أو يُبَـــاكِــــرُهُ
إذا وَصَلْتَ فَـــــعَــــــرِّضْ بـي وَقُلْ لَهُمُ :
«هل وَاعِـــدُ الوَعْـــدِ يومَ البَـــيْنِ ذاكِـــرُهُ»

ثم يرتبط مرة ثالثة بمزيج من الصيغتين كما هو الشأن في الصيغة الأخيرة التي يرتبط فيها المنادى «العاذل» بصيغة من صيغ النهي «لا تشعلن»، تعقبها جملتان استفهاميتان قصيرتان «أأنت عاذره أم أنت عاذله؟».

وعلى ذلك النحو يستطيع الشاعر أن يصطاد «الطيف» النافر الذي هو صورة معادلة للغزال الشارد والمهر الأرن، وليس من الضروري أن يكون قد اصطاده في شبكة العاشق، فالمهم أن يكون قد جسده في شبكة الشعر.

يشير دارسو أبي فراس إلى إحدى الظواهر التعبيرية التي تتكرر في غزلياته، وهي ظاهرة «الفجريات»[٦٤] أو «الصبحيات»، وهي تلك الظاهرة التي تتخذ من الحد الفاصل بين الليل والنهار، حين يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود، موعداً لتسلل العاشق، عائداً من ديار محبوبته، بعد أن كان قد احتمى بجنح الليل، فتسلل إليها وقضى بالقرب منها ساعات من المتعة والسرور لا يصحبهما فيها إلا زق الخمر في بعض المواقف وقد يصحبهما العفاف أحياناً، وهذه الظاهرة تتكرر كثيراً في شعر أبي فراس، ويرسم خلالها لوحات من شعر الغزل الجميل في مثل قوله[٦٥] :

لَـبِـــــــسْنـا رِدَاءَ الـلَّـيْـلِ والـلَّـيْـلُ رَاضِـعٌ
إلـى أن تَـرَدَّى رَأْسُــــــهُ بِـمَــــــشِـــــيـبِ

وَبَتْنَا كَــغُــصْنَيْ بانةٍ عَــابَثَــتْــهُــمَــا
إلى الصُّــبْحِ ريحــا شَــمْــأَلٍ وَجَنُوبِ
بحــالٍ تَرُدُّ الحــاسِــدِينَ بِغَــيْظِهِمْ
وَتَــطْرِفُ عــنّا عَــيْنَ كلِّ رقـــيـبِ
إلى أَنْ بدا ضَــوْءُ الصــبــاحِ كــأنَّهُ
مَــبَــادِي نُصُــولٍ في عِــذَارِ خَــضِــيبِ
فـــيـــا ليلُ قـــد فـــارَقْتَ غَــيْــرَ مُـــذَمّمٍ
ويا صُــبْحُ قــد أَقْــبَلْتَ غَــيْــرَ حَــبِــيبِ

أو قوله[٦٦] :

وكـم مـن لـيـلـةٍ لـم أُرْوَ مـنـهـــا
حَـنَـنْـتُ لـهـــا وَأَرَّقَـنِـي ادّكَـــارُ
قـــضـــاني الدَّينَ مـــاطلُه ووافى
إلـيَّ بِـهَـــا الـفـــؤَادُ المُـسْـتَـطَارُ
فـــبـتُّ أَعُلُّ خـــمـــراً مِـنْ رُضَـــابٍ
لـهـــا سُكْرٌ ولَيْسَ لـهـــا خُـــمَـــارُ
إلـــى أن رقّ ثـــوب الـلـيـل عـــنّـا
وقـــالـتْ قُمْ فَـــقَـــدْ بَرَدَ الـسُّـــوَارُ
وولّـتْ تـســرق الـلـحـظـات نـحـــوي
على فَـــرَقٍ كـــمـــا الْتَـــفَتَ الصُّـــوَارُ
دنـا ذاك الـصَّـــبـــاح فـلـستُ أدري
أَشَـــوْقٌ كـــان مِـنْـهُ أم ضِـــرارُ
وقـــد عـــاديتُ ضـــوء الصـــبح حـــتّى
لِـطَـرْفِـي عـن مَـطَـالِـعِـــه ازْوِرَارُ

وهذا النمط من شعر الفجريات، أشار بروكلمان إلى أن أبا فراس متأثر فيه بنمط من أنماط شعر الغزل في القرون الوسطى، حيث يقول[٦٧] : «وجدير بالملاحظة في غزلياته معنى الألبة Alba، وهي غرض من أغراض شعر الغزل في القرون الوسطى يصور فراق الحبيب عند طلوع الصباح الذي يعلنه حراس الليل من أعالي الجبال» .

والواقع أن أبا فراس لم يكن بحاجة إلى أن يستعين بفنون الغزل في العصور الوسطى، فهذا النوع من الغزل والمغامرة شاع لدى الشعراء العرب وعلى نحو خاص في قصائد امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة اللذين تأثر أبوفراس دون شك بمغامراتهما الفجرية، وهو يرسم صورة المحب الفارس في بعض ملامحها، لكنه يظل دائماً محتفظاً بأصالته وملامحه الخاصة، وهو حين يمتص بعض الرحيق من بستان الأدب العربي قبله، فإنما يمتصه وهو يمتلك من قبل طاقة كرام النحل في التمثل، وإخراج أشهى ألوان الشهد.

٦ - صورة الطرد والصيد:

إذا كانت الفروسية هي الصفة «المفتاح» في شخصية أبي فراس، التي تجلت في فنون القتال وضروب الشجاعة، وتجسدت في التعبير عن مشاعر الحب والضعف أمام أعين «الظباء» من الصبايا الحسان، فإن من الطبيعي أن تتجلى كذلك في مطاردة الظباء والمها، واقتناص شوارد الحمر، واصطياد طيور السماء، والتعبير عن ذلك شعراً من خلال ذلك الفن الذي اشتهر في ذلك العصر، وأصبح من مكملات الشجاعة والفروسية والإمارة، وهو فن الطرد والصيد .

كان الطرد والصيد يمثل ثقافة طبقة الخلفاء والأمراء والفرسان وحاشيتهم، وكان كثير من الخلفاء يولعون به، ومن هؤلاء المهدي الذي كان يخرج للصيد في مواكب كبيرة ومعه الحرس والحاشية والشعراء الذين يسجلون لحظات الانتصار في معارك المتعة

والترويح، وقد شغف بالصيد كل من جاء بعد المهدي من الخلفاء، وكان يشغف به الفضل بن يحيى البرمكي شغفاً شديداً[٦٨] ومن الطبيعي أن يمتد الشغف إلى الإمارات القوية في الدولة كإمارة بني حمدان، وأن تكون فنون الصيد المختلفة ووسائله المتعددة جزءاً مما يهتم به البلاط الحمداني، ليس فقط على مستوى الممارسة، ولكن على مستوى التنظيم والتقنين، ويكفي للتدليل على ذلك أن نذكر أن واحداً من أهم الكتب التي ألفت في ذلك العصر حول هذا الفن كتبت في «بلاط الحمدانيين» على يد الكاتب الشاعر الأديب المنجم محمود بن الحسين الذي اشتق له اسم من حروف بدايات المواهب المتعددة التي اشتهر بها «كاتب، شاعر، أديب، منجم» فأطلق عليه «كشاجم» والذي كتب، من بين ما كتب، رسالة عن «المصايد والمطارد» عدت من المراجع الهامة في ذلك الصدد، إلى جانب دلالتها على شيوع ذلك الفن في العصر عامة، وفي بلاط الحمدانيين حيث محيط أبي فراس خاصة .

كان العصر عصر تباهي كبار الفرسان بالبراعة في فنون الصيد بدءاً من صيد ضواري الوحوش التي ترعب الصائد لشجاعتها وقوتها، وانتهاء بصيد صغار الطيور التي تدق على الصائد لسرعتها وروغانها، وكان عصر تباهي كبار الشعراء بأنهم بارعون في وصف الصيد وأدواته ورحلاته والتقاط دقائق لحظاته وسوانح فنونه، كان المتوكل يولع بالصيد ولعاً شديداً، وكان «المعتضد» يولع بصيد الأسود ويتقدم لصيدها وحده في بعض الأحايين كما يقول كشاجم[٦٩]، في الوقت الذي كانت فيه الصورة المثلى لصيد الأسد موضع التنافس في إبداع شعراء العصر وتأليف كتابه الذين كانوا يستحضرون الصور العربية القديمة في هذا الشأن لكي يعيدوا إمتاع معاصريهم بها، ومن الأعمال الأدبية ذات الدلالة في هذا الشأن أن يعمد كاتب مثل بديع الزمان الهمذاني[٧٠] وهو يكتب مقاماته فيستثير من بين صور الشعر القديمة صورة صيد الأسد على يد بشر بن عوانة، في إطار وصفه للشجاعة والفروسية والحب، حيث كان صيد الأسد مهراً ضرورياً لابنة عمه الحسناء فاطمة التي اشترط أبوها عليه أن يسوق مهراً لها

ألفاً من نوق خزاعة، وهو يعلم أن الطريق إلى خزاعة يمر بالأسد «داذ»، فيصرع بشر الأسد، ويكتب بدمه على قميصه قصيدته الشهيرة لابنة عمه :

أفــــاطمُ لـو شـــــهـــــدتِ ببطن خَـــــبْتٍ
وقـــــد لاقى الـهــــزبرُ أخــــاكِ بِشْــــرا
إذاً لـرأيتِ لـيــــــثـــــاً زار لـيـــــثـــــاً
هــزبــراً أغــلــبـــــــــــــاً لاقـى هــزبــرا
فـــــينهض إذْ تقــــاعس عنه مُـــــهـــــري
مـــحــــاذرةً، فـــقلتُ عُـــقِـــرتَ مُـــهْـــرا
أَنِـلْ قـــــــــدمـيَّ ظـهـــــــــر الأرض إنّـي
رأيـتُ الأرض أثـبـت مـنـكَ ظـهـــــــــــــرا
وقـلـتُ لـه وقــــــــد أبـدى نـصــــــــالاً
مـــــحـــــددة ووجـــــهـــاً مُكفـــهِـــرّا
وفـي يمـنـايَ مــــــاضـي الحــــــدِّ أبـقى
بمـضــــــــربـه قــــــــراع المـوت أَثْـرا
وقـلـبـي مـــــــثل قـلـبكَ لـيس يـخـــــشـى
مــــصـــــاولـة فكيف يـخــــاف ذُعْــــرا
وأنـتَ تـروم لـلأشــــــبـــــــال قــــــوتـاً
وأطـلـب لابـنـة الأعـــــمــــام مَــــهْـــــرا

وعندما أشار بديع الزمان الهمذاني في مقامة أخرى إلى صيد الأسود[٧١]، اختار مدينة حمص التي كانت واحدة من مواطن أبي فراس مسرحاً لمقامته، وبديع الزمان كان يعكس بالتأكيد اهتماماً في عصره بالحديث حول الصور الشعرية المثلى للصيد، وفي قمتها الحديث عن شجاعة الأسد وصيده دون شك، والمقارنة بين فحول الشعراء في وصف هذه المشاهد، وهاهو صاحب «الصبح المنبي عن حيثية المتنبي» يختار وصف صيد الأسد لكي يقارن من خلاله بين قصيدة بشر بن عوانة التي أشرنا إليها، وقصيدة البحتري في وصف مبارزة الفتح بن خاقان للأسد وقصيدة المتنبي في مدح بدر بن عمار

وقد قتل أسداً، وهرب منه أسد آخر، ويضاف إلى ذلك ما تناقلته كتب الأدب من قصائد في وصف الأسد لابن المعتز، والشريف الرضي، وابن الرومي وأبي العلاء وغيرهم(٧٢)، وامتدت نزعة وصف الصيد في صوره المختلفة فيما عرف بالطرديات التي كانت تلبس غالباً صورة الأراجيز، ولأبي نواس نحو خمسين طردية من عيون شعره، وكان ينزع فيها غالباً نحو «الإغراب» على عكس ما سنراه عند أبي فراس الحمداني في طرديته الرجزية، وهذا النوع من القصائد يتميز بالاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للصيد، وأدواته، وآلاته، ووسائله، والتقاط صور طريفة من خلال ذلك، فمنقار الصقر صولجان، وألسنة الكلاب اللاهثة لحى متدلية على الذقون، وأصابع حراس الكلاب وهم يعتنون بها كأنها أنامل دقيقة لسيدة تنقي ثمرة القطن من بذورها، والطيور التي تقع فريسة الصيد ترسم صورة السجد الركع كما يقول ابن الرومي، وهي بين من يريد المقام ومن يريد الرحيل فيحال بينها وبين ما تريد، وعند شعراء آخرين تبلغ كلاب الصيد من المهارة في الحركة في الظلام والزحف حداً يجعلها كالأفعى، ومقلتها تنطلق كالشهاب نحو الصيد، فلا تخطئ أبداً، أما البازي فمقلته صفراء لامعة كمسمار الذهب، وهو يرفع رأسه كالأمير، يفرق عطاياه، ويهب ما يصيد، ومنسره كسنان الرمح المخضب بالدماء، وسيقانه مكسوة بشعر متهدل كأنه الكتان الأبيض المسترسل الأهداب، وصدره كالرخام الناعم، أو كالمصحف المزخرف المسطور .

فى وسط هذا المناخ الشعري تجيء طردية أبي فراس، وهي تجيء على بحر الرجز شأن كثير من الطرديات في هذا المجال، لكنها تخالف أراجيز أبي فراس الأخرى من حيث عدم جنوحها للغريب كما كان الشأن في أرجوزته في وصف الطبيعة(٧٣) التي بنيت على مشطور الرجز وقافية القاف :

أَشَـاقَكَ الطَّيْفُ أَلمَّ طَارِقُهْ
اَخِـرَ لَيْلٍ لم يَنَمْـهُ عـاشِـقُـهْ
والصُّـبح في أَعْـقَـابِهِ يُسَـاوِقُـهْ
طـالِبُ ثَأْرٍ مـن ظـلامٍ لاحِـقُـهْ

وقد بلغت هذه الأرجوزة ثمانين بيتاً مشطوراً، وامتلأت بغريب الألفاظ المألوفة في هذا الفن، على حين بلغت أرجوزته الطردية المزدوجة مائة وسبعة وثلاثين بيتاً، وقد اعتمدت على نظام القافية المزدوجة التي يتوافق فيها الشطران في كل بيت في القافية التي تتغير من بيت إلى آخر.

وقد اعتمدت الطردية على تقنية القصص والحوار، مما أشاع فيها نمطاً من الدرامية والحيوية، ولكن المسحة اللغوية المألوفة جعلت هذه الدرامية تختلف قليلاً عما رأيناه من قبل في حوارياته في قصائده الغزلية حيث تضيق دائرة الحوار هناك بين العاشق المتوله والمعشوق المتدلل، وتقود المشاعر الدقيقة المتصارعة الحوار داخل مسارب النفس، فلا يقوى على التعبير عنه إلا اللفظة الخاصة والصورة الدقيقة غير الشائعة، أما دائرة الحوار هنا فقد اتسعت لتعكس جو المرح والبهجة والتبسط في رحلة استمرت سبعة أيام، فقد ظهر في الصورة «الصقار» الذي يعنى بصقور الصيد، و«الفهَّاد»، و«الطباخ»، و «صاحب الشراب» و«منسق الصحاب»، ومجموعة من «الغلمان»، وعشرون من الأصدقاء، وهذه الدائرة المتسعة لا تصلح لها لغة الحوار الموجز المكثف الذي رأيناه في رائيته الغزلية :

تسائلني من أنتَ وهي عليمةٌ
وهل لفتًى مثلي على حاله نُكْرُ
فقلتُ كما شاءَتْ وشاءَ لها الهوى
قتيلُكِ، قالتْ : أيُّهُمْ فهمُ كُثْرُ

وإنما تصلح لها لغة أقرب إلى «اللغة الشعبية» وحوار أقرب إلى التبسط والمزاح بين الأمير وأتباعه وأصدقائه، وهو مزاح يندم الأمير نفسه على المبالغة فيه أحياناً :

ثُمَّ نَدِمْتُ غَايَةَ النَّدَامَهْ
ولمتُ نَفْسِي أَكْثَرَ المَلاَمَهْ
عَلَى مُزاحِي والرِّجَالُ حُضَّرُ
وَهْوَ يَزِيدُ خَجَلاً وَيَحْصَرُ

إن القصيدة تبدأ بنغمة تقريرية عن أن العمر الحقيقي هو أيام السرور وليس طول أعوام الحياة، وأن هذه الأيام قليلة يكاد يعدها، ومنها رحلة الصيد هذه :

مـــا العُـــمْـــرُ مـــا طالَتْ بِـهِ الدُّهُورُ
الـعُـــمْـــرُ مـــا تَـمَّ به الـسُّـــرورُ
لو شِـــئْتُ مِـــمَّـــا قـــدْ قَلَلْنَ جِـــدًّا
عَـــدَدْتُ أَيَّـامَ الـسُّـــرُورِ عَـــدًّا

ثم تبدأ حركة الاستعداد لرحلة الصيد في شكل مجموعة من الأبيات تعتمد على اللغة المجردة المكونة من جمل بسيطة، تبدأ بأفعال الأمر في صور الإثبات والنفي، وتشكل مقاطع حوارية يتحرك فيها الصوت في اتجاه واحد، من الأمير إلى الصقار والفهاد والطباخ :

دَعَـــوْتُ بـالـصـــقَّـــارِ ذَاتَ يَـوْمِ
عِنْدَ انْتِـــبَـــاهِي سَـــحَـــرًا مِـنْ نَوْمِي
قُلْتُ لـه اخْـــتَـــرْ سَـــبْـــعَـــةً كِـــبَـــارا
كُلُّ نَـجِـــيبٌ يَـرِدُ الـغُـــبَـــارا
يَـكُـونُ لِـلأَرْنَـبِ مِـنْـهَـــا اثْـنَـانِ
وَخَـــمْـــسَـــةٌ تُـفْـرَدُ لِـلْـغِـزْلاَنِ
وَاجْـــعَلْ كِـــلاَبَ الصَّـــيْـــدِ نَوْبَتَـــيْنِ
تُـرْسِـلُ مِـنْـهَـــا اثْـنَـيْنِ بَـعْـدَ اثْـنَـيْنِ

إن مستوى اللغة هنا يذكر بمقطوعة بشار المشهورة :

رَبَـــابَـــةُ رَبَّـــةُ الـــبَـــيْـــتِ
تَـــصُـــبُّ الخَـــلَّ فـــي الـــزَّيْـــتِ
لـهـــا عـــشـــرُ دجـــاجـــاتٍ
وَدِيـكٌ حَـــسَـــنُ الـصَّـــوتِ

وهو المستوى الذي خوطب بشار فيه من قبل بعض المتشددين، فأجابهم بأنه يخاطب جاريته بما تفهم، وأن هذا أفضل عندها من «قفا نبك»، وأبو فراس كان موفقاً أيضاً وهو يخاطب صقاره وفهاده وطباخه بهذه الكلمات السهلة .

ثم يعقب هذا المدخل وصف سريع لمسرح الأحداث مكاناً وزماناً وهدفاً، فالمكان «عين قاصرة»، وهو مشهور بغزارة الصيد، وزمان البدء هو ما بين شمسين، واحدة على وشك الأفول، وأخرى على وشك الطلوع، والهدف اللاهي عن مصيره، طيور الدراج التي تصيح في كل النواحي، وهي لا تعلم أن آجالها بيد زوارها الذين أناخوا في المكان، ثم يبدأ المشهد الأول في المعركة، يتحرك صف الرجال وبينهم القائد، ويكون قد سبقهم «مكتشف الصيد» وهو غلام خفيف، ويأتي عجلاً لكي يعلن عن اكتشاف الهدف الأول، ويتقدم الأمير وحده نحوه، فإذا هو بقرة وحشية جاثمة على البعد، فيعد نباله، ويدور دورتين، ثم يسدد فلا يخطئ الهدف :

وَسِرْتُ في صَفٍّ من الرِّجَالِ
كَأَنَّمَا نَزْحَفُ لِلْقِتَالِ
فَمَا اسْتَوَيْنَا كُلُّنَا حَتَّى وَقَفْ
غُلَيِّمٌ كَانَ قَرِيباً من شَرَفْ
ثُمَّ أَتَانِي عَجِلاً: قَالَ السَّبَقْ
فَقُلْتُ إنْ كَانَ العِيَانُ قد صَدَقْ
سِرْتُ إِلَيْهِ فَأَرَانِي جَاثِمَهْ
ظَنَنْتُهَا يَقْظَى وَكَانَتْ نَائِمَهْ
ثُمَّ أَخَذْتُ نَبْلَةً كانتْ مَعِي
وَدُرْتُ دَوْرَيْنِ وَلَمْ أُوَسِّعِ
حَتَّى تَمَكَّنْتُ فَلَمْ أُخْطِ الطَّلَبْ
لِكُلِّ حَتْفٍ سَبَبٌ مِنَ السَّبَبْ

حقق الأمير إذن النصر في الجولة الأولى في مبارزة فردية أشبه ما تكون بالمبارزة التي تحدث في بدايات المعارك الحربية، وتحتاج إلى مهارات قريبة منها؛ من حسن اختيار اللحظة، ودقة الرصد قبل التوجيه، وفن المباغتة، وحسن استخدام السلاح، وهو يود أن يجيء المشهد الثاني مشاركة في إحراز النصر بل وأن يفتح هو باب المنافسة. والصورة الطريفة التي تقترب من اللغة الشعبية والتي ترصدها القصيدة، تصور الغلام وقد انتصر في الجولة الأولى، وتصور جلبة رفاق الصيد وصياحهم وتهليلهم لهذا النصر، وهو ما يسميه أبوفراس «العطعطة» مستخدماً لفظاً دارجاً، ويعكس المشهد وكأن الصحاب يشمتون فيه هو، وهو يقلل من أهمية النصر والصياح معاً:

ثُمَّ دَعَوْتُ القَوْمَ هذا بَازِي
فَأَيُّكُمْ يَنْشَطُ لِلْبِرَازِ
فَقَالَ مِنْهُمْ رَشَأٌ: «أَنَا أَنَا»
وَلَوْ دَرَى مَا بِيَدِي لأَذْعَنَا
فَقُلْتُ: قَابِلْنِي وَرَاءَ النَّهْرِ
أَنْتَ لِشَطْرٍ وأنا لِشَطْرِ
طَارَتْ لَهُ دُرَّاجَةٌ فَأَرْسَلا
أَحْسَنَ فِيهَا بَازُهُ وأَجْمَلا
عَلَّقَهَا فَعَطْعَطُوا وَصَاحُوا
والصَّيْدُ مِنْ آلتِهِ الصِّيَاحُ
فَقُلْتُ مَا هَذَا الصِّيَاحُ والقَلَقْ
أَكُلُّ هَذَا فَرَحًا بِذَا الطَّلَقْ؟!

وإذا كان الصحاب قد «عطعطوا» لأن بازي الغلام قد أصاب صيده وكأنه بذلك انتصر على أبي فراس ضمناً في إحدى جولات الصيد، فقد انتهز هو أول فرصة لإخفاق بازٍ آخر لكي يصب سيلاً من التهكم على البازي، فيتساءل إن كان بازياً أم

دجاجة، ويطالب صاحبه بأن يقص جناحيه ليكون مع الطيور الداجنة في البيت، ولا بأس بأن يعلق له جلجلاً في رقبته، ويجعله يرعى مع قطيع الماعز :

صـــحْتُ : أَهَذَا البـــازُ أَمْ دَجَـــاجَـــهْ
لَـيْتَ جَنَـاحَـــيْــــهِ عَلَـى دُرَّاجَــــهْ
قُصَّ جَنَـاحَـــيْـــــهِ يَكُنْ فـي الـدَّارِ
مَـعَ الـدَّبَـاسِـي وَمَـعَ الـقَـــمَـــــارِي !
وَاعْـــمِـــــدْ إلـى جُـلْـجُـلِهِ الْبَـــدِيـع
فَـــاجْـــعَـلْـهُ فـي عَـنْـزٍ مـن الـقَـطِـيـعِ

وإذا كان الحوار الخفيف الذي يشي بالفرح والتحدي والسخرية والتهكم يسيطر على مقاطع القصيدة، فإن الشاعر لا ينسى أن يُعطي لفن التفاصيل الدقيقة الذي اشتهر به هذا اللون من الطرديات فرصة الظهور وهو يصف صقوره وكلابه، فهو في وصفه لأحد البزاة يتحدث عن حسنه وبهرجته وحجمه المتوسط، ويرسم صورة جميلة للنقوش الخفيفة على صدره وكأنها آثار مشي الذر في الرماد، ولعينيه اللتين تقدحان شرراً، وتنبعثان من غارين عميقين، ولمنسره الفخم، وفخذه الممتلئة، وراحته التي تغمر الكف :

جِـــئْتُ بِبَـــازٍ حَـــسَــنٍ مُـــبَـــهْـرَجِ
دُونَ الـعُـــــقَـــــابِ وَفُـــوَيْقَ الـزُّمَّـجِ
زَيْـنٍ لِـرَائِـيـــــــهِ وَفَـــوْقَ الـزَّيْـنِ
يَـنْـظُـرُ مـن نَـارَيْـن فـي غَـــــــارِيْـنِ
كَـــأنَّ فَـــوْقَ صَـــدْرِهِ والـهَـــادِي
آثَـارَ مَـــســـعَى الذَّرِّ في الـرَّمَـــادِ
ذي مِنْـسَـــرٍ فَـــخْـمٍ وَعَـيْـنٍ غَـــائِرَهْ
وَفَـــخِــــذٍ مِلْءَ الـيَـــمِينِ وَافِـــرَهْ
وَرَاحَـــةٍ تَـغْـــمُـــرُ كَـــفّي سَـــبْطَـهْ
زادَ عَـلَـى قَـــــدْرِ الـبُـــــزَاةِ بَـسْـطَـهْ

وعندما تنتقل الرحلة من صيد الطيور إلى صيد الوحوش والظباء، ينتقل معها مستوى اللغة من شاطئ النهر إلى عرض الصحراء، فنحس بالألفاظ الملائمة لوصف القطيع، يتقدمه عبل أفرع، ولوصف المرعى وقد تعهده الوسمي والولي، ولوصف المطر وقد أمده واكف السحاب المتصل الرباب، ويجيء هذا كله في إطار الاهتمام بتفاصيل اللوحة، واسترسال النفس الشعري :

ثُمَّ عَدَلْنَا نَطْلُبُ الصَّحْرَاءَ
نَلْتَمِسُ الوُحُوشَ والظِّبَاءَ
عَنَّ لنا سِرْبٌ بِبَطْنِ الوَادِي
يَقْدُمُهُ أَفْرَعُ عَبْلُ الهَادِي
قَدْ صَدَرَتْ عَنْ مَنْهَلٍ رَوِيِّ
مِنْ غُبَرِ الوَسْمِيِّ والوَلِيِّ
لَيْسَ بِمَطْرُوقٍ وَلاَ بَكِيِّ
وَمَرْتَعٍ مُقْتَبَلٍ جَنِيِّ
رَعَيْنَ فِيهِ غَيْرَ مَذْعُورَاتِ
بِقَاعِ وَادٍ وَافِرِ النَّبَاتِ
مَرَّ عَلَيْهِ غَدِقُ السَّحَابِ
بِوَاكِفٍ مُتَّصِلِ الرَّبَابِ
مَا زال في خَفْضٍ وَحُسْنِ حَالِ
حَتَّى أَصَابَتْهُ بِنَا اللَّيَالِي

وتعود اللوحة الطردية بين الحين والحين إلى الصحاب وهم يتصايحون أو يتعابثون، ويأكلون من صيدهم عجلى على ظهور خيولهم، يطمعون في مواصلة الصيد الذي يتراكم أمامهم بالمئات حتى لا يجد من يأكله، وهم حين يشربون ينسون تقاليد الشرب، فيعب كل منهم من الزق ما يشاء استجابة لروح المرح والسرور الذي يستمر سبع ليال متصلات :

ثُمَّ انْصَرَفْنَا والبِغَالُ مُوقَرَهْ
في لَيْلَةٍ مِثْلِ الصَّبَاحِ مُسْفِرَهْ

حـــــــــتَّى أَتَـيْـنَـا رَحْـلَــنَـا بِـلَـيْـلِ
وَقَـدْ سُــبِــقْنَـا بِجِــيَــادِ الخَــيْـلِ
ثُمَّ نَـزَلْـنَـا وَطَـرَحْـنَـا الـصَّــــيْــــدا
حَــــتَّـى عَــــدَدْنَـا مِــــائَــةً وزَيْــدَا
فَـلَـمْ نَـزَلْ نَـقْلِـي وَنَـشْــــوِي وَنَـصُـبْ
حَــتَّى طَلَبْـنَا صَــاحِــيًــا فلم نُصِبْ
شُــــرْبًـا كــــمـــــا عَنَّ مِنَ الـزِّقَــــاقِ
بِغَـــــيْـــــرِ تَـرْتِيبٍ وَغَـيْـــــرِ سَــــاقِ
فَـلَـمْ نَـزَلْ سَــبْـعَ لَـيَـــــــالٍ عَــدَدَا
أَسْــــعَــــدَ مَنْ رَاحَ وأحْـظَى مَنْ غَــــدا

لقـد قـدم أبوفـراس ، استكمـالاً لصـورة الفـارس ، صـورة فـريدة لعـالم الصـيـد والقنص ، وقدم للشعر العربي طردية متميزة ، ربما لأنه لم يكن شاعراً في رحلة صيد يريد بقصيدته أن يزيد من متعة الأمير الذي يتبعه ، ولكنه كان أميراً شاعراً ، أراد بقصيدته أن يزيد من متعة الأصدقاء والغلمان المرافقين له .

٧ - صـــــــورة الأســـير:

تتداعى بعض كلمات اللغة وتتجاذب وتشتد الصلة بينها ، فإذا ذكرت إحداها استدعت الأخرى أو الأخريات نظراً لألفة الربط بينها ، ومن بين هذه الكلمات : «أبوفراس – الأسير» فقد ارتبطت الكلمتان في تراث الفروسية والشعر العربي ، وأصبح أبوفراس يُعدّ أشهر أسير أو نموذجاً لأسير ، وربما لا يعود ذلك إلى أنه أطول من قضى في الأسر مدة ، أو أشد من عانى ألماً ، أو أرفع من أُسر رتبة ، بقدر ما يعود إلى قدرة تعبيره الشعرية الرائعة عن هذه الفترة الدقيقة من حياته ، وهي قدرة لم تتفجر داخل جدران السجن الضيقة فحسب ، وإنما كانت قد تفجرت كذلك من قبل في فضاء الحرية الواسع الذى عبّ منه أبوفراس فروسية وصيداً وعشقاً ، وعلى قدر ما بين الفضاءين من تباعد ، ظهرت طواعية هذه الطاقة التعبيرية التي تجاوبت مع النفس الشاعرة لصاحبها ،

فكانت أجنحته في السماوات المفتوحة بلا حدود ، كما كانت شمعته حين ضاقت به الأرض بما رحبت ، وعكست في الحالتين صورة من أجمل صور التعبير عن المشاعر الصادقة قوة وضعفاً في الأدب العربي .

لقد هزت روميات أبي فراس أو قصائده في الأسر مشاعر قراء الأدب العربي من بين أبناء اللغة أو من المترددين إليها من لغات أخرى ، وأثارت كثيراً من التساؤلات ، سال في سبيل الإجابة عنها كثير من مداد الدارسين مما قد نكون في غير حاجة إلى الحديث عنه إلا من باب الإجمال والتذكير ، لكي نعطي مساحة أكبر للاتصال المباشر بيننا وبين النص الشعري ذاته ، ولكي نتخفف قليلاً من مساءلة الأحداث ، ونتحول إلى محاورة النصوص . كانت مشاعر بعض الأدباء والنقاد في مواجهة الروميات تبدو متوهجة ، مع إحساسها بأنها لم تجد من الكلام ما يعبر تماماً عن وهج هذه المشاعر ، يقول الدكتور زكي مبارك عند حديثه عن «الروميات»(٧٤) : « كن كيف شئت من قوة القلب ، ثم اقرأ روميات أبي فراس فستعرف أن القوة الإنسانية في حاجة إلى من يبكيها حين تزول ، وليت القلم يطاوعني لأشرح بعض ما أريد ، وأنا أريد أن أقول : إنّ عنفوان الرجال من كنوز الحياة ، ولكنها كنوز معرضة للتزييف حين يعروها الخمود ، العنفوان في الرجل الشجاع هو أنضر من الصباحة في الوجه الجميل ، والصباحة تجد من يبكيها حين تزول ، أما العنفوان حين يخمد فلا يجد من يشيعه بطيف من الرثاء» ويضيف قائلاً : «ما قرأت روميات أبي فراس إلا تمثلت زوال الجبال ، تمثلت عنفوان الفارس الفاتك الذي قضت الأقدار بأن يُمسي وهو في ظلمات من ذلة الأسر ، وهزيمة القلب ، وانصهار الروح . لا تذكروا آلام المتنبي ، ولا أشجان المعري ، ولا وجد ابن زيدون ، كل أولئك أحمالهم خفاف بجانب ما حمل أبوفراس ، وما ظنكم بقائد عظيم يذله الأسر حتى يعود طفلاً يتوجع من جراحه ويشكو لأمه» .

وما يقوله زكي مبارك ترجيع لصيحات الإعجاب التي لم تتوقف منذ عصر ابن خالويه حول هذه الروميات حتى اليوم ، كما لم يتوقف النقاش حولها على يد الدارسين ، بدءاً من تسميتها بالروميات التي يقول عنها الثعالبي :(٧٥) « ولاسيما

الروميات التي رمى بها هدف الإحسان ، وأصاب شاكلة الصواب ، ولعمري إنها كما قرأته لبعض البلغاء لو سمعته الوحش أنست ، أو خوطبت به الخرس نطقت ، أو استدعي به الطير نزلت » على حين يسميها غير الثعالبي ، كابن شرف بالأسريات ، ويثير بعض الدارسين المعاصرين تساؤلات حول التسمية(٧٦) ، ومدى مشروعية علاقتها بالمكان الذى قيلت فيه مع أنها تكاد تخلو من تأثيرات المناخ الرومي من الناحية الثقافية والاجتماعية .

ولا تقل المناقشات كثرة وتشعباً حول فترة الأسر ، وعدد مراته ، وطريقة الخلاص منه ، وهي مناقشات ملأت كثيراً من الصفحات قديماً وحديثاً ، وسوف نكتفي بإيراد موجز انتهى إليه أحد دارسي أبي فراس البارزين بعد مناقشته التفصيلية لنحو ثلاثين رواية مختلفة حول فترة الأسر وعدد مراته ، يقول الدكتور نعمان القاضي في دراسته حول أبي فراس(٧٧) :

«ويمكننا التماساً لوجه الحقيقة في هذه القضية الغامضة أن نصنف الروايات المختلفة التي عالجتها إلى ثلاثة اتجاهات : أولها أن الأسر وقع عام ٣٤٨هـ ، وأنا أبا فراس قد اقتيد إلى خرشنة ، وأصحاب هذه الوجهة هم : ابن النديم . . والشيخ المكين ، وابن خلكان ، والصفدي ، وابن العماد ، وابن جماعة ، ومن المستشرقين صدر الدين في رده على دفورجاك ، ومذهب هؤلاء جميعاً بأن أسر أبي فراس قد استمر سبع سنوات .

والاتجاه الثاني ، يذهب أصحابه إلى أن الأسر قد وقع عام ٣٥١ هـ ، وهم : ابن خالويه ، والقاضي التنوخي ، ومسكويه ، والأنطاكي ، وابن ظافر ، وابن الأثير ، وأبوالفدا ، وابن الوردي ، والذهبي ، وابن تغري بردي ، ومن المحدثين : زكي المحاسني ، وشوقي ضيف ، وسامي الدهان ، وأحمد بدوي ، وإنعام الجندي ، ومن المستشرقين : رودلف دفورجاك ، وماريوس كانار ، وفازيليف ، وهؤلاء جميعا تابعوا ابن خالويه في أن الأسر لم يتعد أربع سنين ، انتهت في عام ٣٥٥ هـ بافتداء أبي فراس .

أما أصحاب الاتجاه الثالث، فيذهبون إلى أن الأسر قد وقع مرتين، أولاهما سنة ٣٤٨ هـ، وأن أبا فراس سجن بخرشنة، وأنه ركض بحصانه من أعلى الحصن فنجا . . والثانية أسره في منبج عام ٣٥١ هـ وحمله إلى القسطنطينية حيث أقام في الأسر أربع سنين، وأكد هذا بعض المؤرخين من المتأخرين مثل: أفرام البستاني، وبطرس البستاني، وأحمد الزين، وراغب الطباخ، وسليمان الصائغ، وسامي الكيالي، وفاروق عبود، وأسعد طلس، ومحسن العاملي، والأميني النجفي، وفون كريمر، وبروكلمان، وهوار، وفرتياخ، وبلاشير، وغيرهم» وبعد أن يناقش الباحث مختلف الروايات وأسانيدها، ينتهي إلى القول[٧٨] بأنه «لا يبقى أمامنا سوى أنه أسر في عام ٣٥١ هـ، وأن أسره استمر أربع سنوات حتى افتدي عام ٣٥٥م» ونحن نتفق معه فيما انتهى إليه .

وآخر النقاط التي يدور حولها النقاش هي كيفية الأسر، وأرجح الآراء فيها ما يرويه ابن خلكان في أكثر من موضع في الديوان، من أن ابن أخت ملك الروم خرج في ألف فارس من الروم إلى نواحي منبج، فصادف الأمير أبا فراس يتصيد في سبعين فارساً، فأراده أصحابه على الهزيمة، فأبى وثبت حتى أثخن بالجراح وأسر .

وعلى أية حال فقد وقع أبوفراس في الأسر لمدة أربع سنوات، كان أبرز رفاقه فيها الشعر الذي تنفس من خلاله كثيراً من المشاعر الإنسانية النبيلة التي حملت ألوان الطيف بين عتاب، وثورة وغضب، واعتداد، وافتخار، وشوق، وضعف، وحنين، وإباء، وتلونت اللغة الشاعرة لديه بهذه الألوان المتعددة للطيف النبيل، واكتسب تاريخ الشعر العربي بعداً جديداً من خلالها، بل أمد هذا في عمر اللغة ذاتها كما يقول زكي مبارك .

لقد كتب أبوفراس خلال فترة الأسر نحو خمس وأربعين قصيدة ومقطوعة، وقد ناقشنا بعضاً منها أثناء الإشارة إلى صورة الأم وإلى صورة الفارس، وسوف نكمل سريعاً الوقوف أمام بعض لمحاتها الفنية بقدر ما يسمح به الحيز المتاح، مدركين أن الوقوف التفصيلي أمام الملامح الفنية للروميات، ربما يتطلب كتاباً مستقلاً لاستجلاء

بعض جوانب أسراره الشعرية . إن قصائده الأولى فى الأسر تتصارع فيها المشاعر بين التجلد، والفزع، والرجاء، والاعتزاز بالنفس، وهو يخاطب بها سيف الدولة، معقد الأمل وفك الإسار، وفي قصيدته الدالية التي يقول ابن خالويه إن أبا فراس كتب بها إلى سيف الدولة أول ما أسر يسأله المفاداة بأخي امبراطور الروم الذي كان في أسر المسلمين[٧٩]، في هذه القصيدة تتداخل كثير من هذه المشاعر وتتجاذب في محاولة لإعطاء صورة للتوازن الشعوري :

دَعَوْتُكَ لِلْجَفْنِ القَرِيحِ المُسَهَّدِ
لَدَيَّ وَلِلنَّوْمِ القَلِيلِ المُشَرَّدِ
وَمَا ذَاكَ بُخْلاً بالحَيَاةِ، وإنَّها
لأَوَّلُ مَبْذُولٍ لأوَّل مُجْتَدِ
وَمَا الأَسْرُ ممّا ضِقْتُ ذَرْعًا بِحَمْلِهِ
وَمَا الخَطْبُ مِمَّا أَنْ أَقُولَ لَهُ: قَدِ
وما زَلَّ عنّي أنَّ شَخْصًا مُعَرَّضًا
لِنَبْلِ العِدَى إنْ لم يُصَبْ فكأنْ قَدِ
وَلَكنَّنِي أَخْتَارُ مَوْتَ بني أَبِي
عَلَى صَهَوَاتِ الخَيْلِ غَيْرَ مُوَسَّدِ
وَتَأْبَى وَآبَى أَنْ أَمُوتَ مُوَسَّداً
بِأَيْدِي النَّصَارَى مَوْتَ أَكْمَدَ أَكْبَدِ
نَضَوْتُ على الأَيَّامِ ثوبَ جَلاَدَتِي
وَلَكِنَّنِي لَمْ أَنْضُ ثَوْبَ التَّجَلُّدِ
وَمَا أَنَا إلاَّ بَيْنَ أَمْرٍ وَضِدِّهِ
يُجَدَّدُ لِي في كُلِّ يَوْمٍ مُجَدَّدِ
فَمِنْ حُسْنِ صَبْرٍ بالسَّلامَةِ وَاعِدِي
وَمِنْ رَيْبِ دَهْرٍ بِالرَّدَى مُتَوَعِّدِي

إن هذه النفثة القوية تبث التوتر الفني من خلال الصراع بين الأشياء وأضدادها على حد قول أبي فراس نفسه : «وما أنا إلا بين أمر وضدّه» ، لكن مفهوم الضدّية في مرآة الشاعر ذات الحساسية البالغة ، لا تتوقف عند ضدّية السواد والبياض ، أو ضدّية الموت والحياة كما يمكن أن تحس بها رغَباً أو رَهَباً النفوس العادية ، ولكنها تتجاوز ذلك إلى ألوان من الفروق الدقيقة بين طيوف الألوان المتآلفة أو المتفارقة ، لا تستطيع أن تعبر عنها إلا اللغة الشعرية الدقيقة ، وتشكل الأبيات السبعة الأولى نمطاً لهذه المتضادات التي تدور بصفة عامة في فلك التضاد المشهور للحياة والموت ، ولكنها تحرص على نفي أن يكون هذا هدفها ، وتسعى لبناء مفهوم التضاد الخاص لديها . إن الصورة تبدأ من خلال الرمز الشعري الدالّ على القلق ، وهو يتكون في ذاته من صورتين متجاورتين تجسدان وحدة المدلول من خلال اختلاف الدال إن لم نقل تناقضه . فالمدلول هنا هو الأرق والقلق ، وهو يعبر عنه بصورتين هما الجفن القريح والنوم القليل ، ويلاحظ أن كلاً من الصورتين تعمل في اتجاه مضاد للأخرى ، فالجفن قريح نتيجة لترسب مواد الدمع والبكاء التي «عششت فيه» وسكنت ، لكن النوم قليل لأن عناصر الطمأنينة قد «فزعت» وشردت ولم تستقر في الجفن ، وبين القرحة «الساكنة» والنوم «المشرَّد» يتولد الشعور بالقلق والأرق من خلال صراع الدال والمدلول ، وينتقل ذلك إلى الصراع بين البخل والبذل ، وهما من معجم أبي فراس في التعبير عن مفارقة الحياة والموت كما أشرنا إلى ذلك عند الحديث عن صورة الفارس ، وتقيم الصورة لنفسها نقيضها الخاص من خلال تشكيل المنطق الشعري المتدرج الذي يتشكل هنا من ثلاث صور متعاقبة ، تتمثل الأولى في تأكيد نفي الحرص على الحياة بمعناها المألوف (وإنها لأول مبذول لأول مجتد) ، وتتمثل الثانية في إبعاد شبح الضيق ذرعاً بالأسر وما يمثله من الخطوب ، فهو ليس ممن يقولون للخطوب كفى :

وَمَا الأَسْرُ مِمَّا ضِقْتُ ذَرْعًا بِحَمْلِهِ

وَمَا الخَطْبُ مِمَّا أَنْ أَقُولَ له: قَدِ

وتتمثل الثالثة في استحضار رصيده من الحكمة التي اكتسبها من التجربة والتي تقضي بأن من تعرض لنبال الأعداء مصاب لا محالة، إن لم تكن السهام قد اخترقت جلده، فيقين الإصابة القادمة متحقق، حتى كأنها قد وقعت:

ومــازلَّ عَنِّـــــي أَنَّ شَــخْــصــاً مُــعَــرَّضًــا

لِنَـبْلِ العــــــدى . إنْ لم يُصَبْ فكأَنْ قَـــــدِ

وهذا المنطق الشعري المتدرج بقضاياه الثلاث، ينفي التخوف من النقيض الشائع (الموت - الحياة) (الأسود - الأبيض) ويؤسس لنقيض شعري جديد، يتشكل من خلال هذه الدرجات المتعاقبة من حلقات النفي المتصلة، وتستشعره النفوس الراقية وحدها وليست كل النفوس، ويتمثل في الإحساس بفكرة النقيض بين نمطين من الموت، يستريح الشاعر إلى أحدهما ويفزع من الآخر، ولسوف تأتي المفارقة الشعرية الأشد عندما يسرد الشاعر هذين النمطين فإذا بالنمط الذي يفزع منه هو الذي يستريح له عادة معظم الناس، وإذا بالنمط الذي يستريح إليه ويطلبه هو الذي يهرب منه معظم الناس، أما النمطان فهما «الموت الموَسَّد» و«الموت غير الموسّد»، وإذا كان الحلم العادي لسائر البشر أن يجدوا عند لحظة الموت من يوسدهم، ويسبل أجفانهم، ويكفنهم ويدفنهم، فإن الفرسان كانوا يستنكفون أن يموتوا على فراشهم كما يموت البعير، كما قال خالد بن الوليد في لحظة موته، ويفضلون أن يموتوا «غير موسدين» وهم على صهوات الجياد، ولكي يضيف أبوفراس إلى هذه اللمسة مذاقاً خاصاً فإنه يفزع أن يموت موسّداً بأيدي النصارى موت الأكمد الأكبد، وذلك ما يولد لديه كل هذا التناقض ويجعل الجفن قريحًا مسهداً والنوم قليلاً مسرداً .

إن الصراع والتوازن في القصيدة لا يتوقف عند جزئيات المقاطع المتجاورة التي تشكل بنية القصيدة، ولكنه يمتد إلى علاقات المقاطع بعضها بالبعض الآخر، فإذا ما

ساد «القلق مقطعاً مثل الافتتاحية التي أشرنا إليها ، فإن الثقة والاعتزاز بالنفس تغلف مقطعاً آخر ، فيولد التوازن في جو القصيدة ، كما ولد في داخل المقطع :

مَتَى تُخْلِفُ الأَيَّامُ مِثْلِي لَكُمْ فَتًى
طويلَ نِجادِ السَّيْفِ رَحْبَ المُقلَّدِ
فإنْ تَفْتَدُوني، تَفْتَدُوا شَرَفَ العُلَى
وَأَسْرَعَ عوَّادٍ إليْهَا مُعَوَّدِ
وإنْ تَفْتَدُوني تَفْتَدُوا لِعُلاَكُمُ
فَتًى غيْرَ مَرْدُودِ اللِّسَانِ أو الْيَدِ
يُطاعِنُ عَنْ أَعْرَاضِكُمْ بِلِسَانِهِ
وَيَضْرِبُ عَنْكُمْ بِالحُسَامِ المُهَنَّدِ
وَمَا كُلُّ وَقَّافٍ لَهُ مِثْلُ مَوْقِفِي
وَلاَ كُلُّ وَرَّادٍ لَهُ مِثْلُ مَوْرِدِي

وهي نغمة تذكر بما رأيناه من قبل في رائيته - التي كتبت في الأسر أيضاً - وفيها اعتزاز منه بمكانته ومعرفة لقدر نفسه :

سَيَذْكرني قومِي إذا جدَّ جدّهمْ
وفي الليلةِ الظلماء يُفْتَقَد البدرُ

وقد تزداد هذه النغمة عند ما يبلغه في الأسر كما يقول ابن خالويه «كراهية قوم من أهله خلاصه من الأسر» فينطلق صارخاً(٨٠) :

أَمَا أَنَا أَعْلَى مَنْ تَعُدُّونَ هِمَّةً ؟
وَإِنْ كُنْتُ أَدْنَى مَنْ تَعْدُّونَ مَوْلِدَا
إلى الله أَشْكُو عُصبَةً مِنْ عَشِيرَتِي
يُسِيئُونَ لي في القَوْلِ غَيْبًا وَمَشْهَدا

وَإِنْ حَـــــارَبُوا كُنْتُ المِجَنَّ أَمَـــــامَــــــهُمْ
وَإِنْ ضَـــــــارَبُوا كُنْتُ المُهَنَّدَ والـيَــــــدَا
وَإِنْ نَــابَ خَــطْـبٌ أو أَلَمَّـتْ مُـلِـمَّـــــــــــــةٌ
جَـــــعَلْتُ لَـهُمْ نَفْــــسِي وَمَــــا مَلَكَتْ فِــــدَا

والواقع أننا يمكن أن نميّز بين لونين من نسيج المشاعر التي ترد في إنتاج أبي فراس الشعري في الأسر، واحد منهما ينتمي إلى نمط المشاعر البسيطة أو المشاعر المفردة، والثاني ينتمي إلى نمط المشاعر المعقدة أو المشاعر المركبة، وغالبًا ما تتميز المقاطع باللون الأول، وتجنح القصائد إلى اللون الثاني، كما رأينا في النماذج التي أوردناها، والواقع أن المقطعات التي تحمل هذا اللون من المشاعر البسيطة أو المفردة يمكن بدورها أن تطلعنا على جانبين من صورة حياة الأسير، جانب منهما يعكس صورة الحياة في شكلها اليومي الرتيب والتي جرى تعوّدها خلال سنوات طويلة من الأسر تقترب من خمسين شهراً، ومن ألف وخمسمائة يوم، ومن خلال هذا النمط من الصور الهادئة، يقدم لنا الشاعر ما يكاد يشبه المذكرات أو الرسائل الصغيرة أو الرد على الرسائل التي ترد إليه من الأخلاء والأصدقاء شعراً، فيكتب مقطوعة صغيرة حول يوم السبت الذي جعلوه يوماً يتزاور فيه الأسرى(٨١) :

جَـــــعَلُوا الالْتِـــــقَـــــاءَ في كلِّ سَــــــبْتٍ
فَــــــجَـــــــعَلْنَاهُ لِـلزِّيَارَةِ عِــــــيــــــدَا
وَشَـــــرِكْنَا الـيَـــــهُـــــودَ فِـــــيـــــهِ فَكِدْنَا
رَغْــــبَـــــةً فِـــــيـــــهِ أَنْ نَـعُـــــودَ يَـهُـــــودَا

أو يرسم لوحة شعرية جميلة في لحظة تأمله خلال ساعات الأسر الطويلة عندما يسمع حمامة تنوح على شجرة عالية فيقول :(٨٢) .

أَقُـــولُ وَقَـــدْ نَـاحَتْ بِقُـــرْبي حَـــمَـــامَـــةٌ
أَيَا جَــــارَتَـا هَـلْ بَاتَ حَـــــالُكَ حَـــــالِي

مَــعَــاذَ الـهَــوَىَ مَــا ذُقْتِ طَارِقَــةَ النَّوَى
وَلاَ خَطَــرَتْ مِنْـكِ الـهُــمُــومُ بِبَــالِ
أَتَحْــمِلُ مَــحْــزونَ الفُــؤَادِ قَــوَادِمٌ
عَلَى غُــصُنٍ نَائِي المَسَــافَــةِ عَــالِ؟
أَيَا جَــارَتَا مَــا أَنْصَفَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا
تَعَــالَيْ أُقَــاسِــمْكِ الـهُــمُــومَ تَعَــالِي
تَعَــالَيْ تَرَيْ رُوحًــا لَدَيَّ ضَــعِــيــفَــةً
تَـرَدَّدُ فـي جِــسْــمٍ يُـعَــذَّبُ بَـالِ
أَيَضْــحَكُ مَــأْسُــورٌ، وَتَبْكِي طَلِيــقَــةٌ
وَيَسْكُــتُ مَــحْــزُونٌ وَيَنْدُبُ سَــالِ؟
لَقَــدْ كُنْتُ أَوْلَى مِنْكِ بِالدَّمْعِ مُــقْلَةً
وَلَكِــنَّ دَمْـعِـي فـي الْــحَــوَادِثِ غَــالِ

إن مواجهة الحمامة الباكية من الحزين المُعنّى أمر مألوف في الشعر العربي منذ وقف عنترة العاشق أمام الحمام الذي يندب، فبكى معه، بل تفوق على الطيور الباكيات : (٨٣)

كـيف السلوّ ؟ ومـا سـمـعتُ حَـمَـائِمـاً
يَـنْـدُبـن إلا كـنـتُ أوّل مُـنْـشِــدِ
ولقــد حَــبَــسْتُ الدَّمْعَ، لا بخــلاً بِهِ
يومَ الـوَدَاعِ، علـى رســوم المعــهــدِ
وســألتُ طيــر الدوح: كم مــثلي شــجــا
بـأنـيـنـه وحـنـيـنـه المـتــرَدِّدِ
نـاديتُــه ومــدامــعي منهلـةٌ
أيـن الخلـيّ من الشــجيّ المكمــد ؟
لـو كنتَ مــثلي مــا لبــثتَ مــلاوةً
وهتــفتَ في غُــصْن النقــا المتــأوِّدِ

ومنذ وقف ابن دريد أمام الحمائم الوادعات المتعانقات على فرع نخلة ، المطمئنات إلى عدم فراق أوطانهن وأعشاشهن ، وكان هو وقتها قد خرج من وطنه عمان مسافرًا إلى الشمال فقال[٨٤] :

أقــــول لورقــــاوين فـي فــــرع نَخْلَةٍ
وقــد طفَّل الإمــســاءُ أو جَنَّح الـعــصــرُ
وقـــد بَسطتْ هاتا لتلكَ جناحـــهـــا
ومـــال على هاتيكَ من هذهِ الـنحـــرُ
لـيـــهنكمـــا أَنْ لَمْ تُراعـــا بفُـــرقـــةٍ
ومـــا دبَّ في تشـــتـيت شـمـلكمـا الدَّهرُ
فلـم أرَ مــــثلي قطَّع الشـــوقُ قلبَـــهُ
على أنّه يحكي قــســاوتَه الصـــخـــرُ

وابن دريد ليس بعيدًا عن عصر أبي فراس ولا عن أصداء شهرته ، فقد ولد أبوفراس في أواخر حياة ابن دريد ، وعندما شب وجد علمه وشعره يملآن الآفاق ، ووجد تلاميذه يفدون إلى بلاط سيف الدولة ومعهم مؤلفاتهم وقصائدهم ومنهم أبوالفرج الأصبهاني وأبوالطيب المتنبي .

وعلى أية حال فمشهد الشاعر والحمامة عند الشعراء الثلاثة يدعو إلى التأمل ، فالحمامة مطلقة في كل الأحوال ، سواء أكانت على غصن نائي المسافة عال ، كما هو الشأن عند أبي فراس ، أو كانت بين أغصان الدوح الملتف عند عنترة ، أو على فرع نخلة عند ابن دريد ، وفي الحالات الثلاث لا يوجد حولها أي سور أو جدار ولا يمنعها من الحركة شيء ، وهي أيضًا تحلّ مكاناً مرتفعاً بالنسبة إلى شاعر لصيق بالأرض ، وهي متأهبة لكي تكون في عنان السماء .

وفي مقابل حرية الحمامة ، فإن الشاعر مقيد في إحدى الحالات الثلاث ، وخالٍ من القيد الحسي على الأقل في الصورتين الأُخريين ، فهو مقيد في حالة أبي فراس : «أيضحك مأسور وتبكي طليقة » ، وهو في لحظة « وداع » عند عنترة : « ولقد حبستِ

الدمع لا بخلاً به عند الوداع » ، وفي لحظة « فراق » عند ابن دريد « ليهنكما أن لم تراعا بفرقة » ومع أن اللحظتين تشكلان لوناً من القيد المعنوي ، فإنهما تضعان الشاعرين في موقفين مختلفين هما موقف « العاشق المودع » و«المسافر المفارق» في مقابل موقف «الأسير المقيد» عند أبي فراس ، ومع أن موقف أبي فراس أشد قسوة ، فإن صورة التعبير عن تحمل القسوة عند الشعراء الثلاثة يمكن أن تظهر لنا بعض الفروق الدقيقة ، وقد تجلى التعبير عن قسوة الحدث على الشاعر من خلال رمزين ، هما الدمع والقلب ، وعنترة هو صاحب الصورة الأولى وقد تعامل مع الدمع على مستويين ، حبسه في البدء وهو غير بخيل به (ولقد حبست الدمع لا بخلاً به) لكن الدمع ما لبث أن غلب عليه عندما نادى طائر الدوح (ناديته ومدامعي منهلةٌ) ، وعنترة الذي يقف هنا موقف العاشق لا موقف الفارس يبدو انهمار الدمع كمالاً له ، لكن أبا فراس الأسير يظل فارساً ، فيتعامل مع الدمع على نحو آخر ، إنه لا يكتفي بأن يحبس الدمع لأن « دمعه في الحوادث غال » ولكنه يذهب إلى النقيض الآخر ، فيضحك وهو المأسور ، وتبكي وهي الطليقة ، ويسكت وهو المحزون ، وتندب وهي السالية :

أيضحك مأسور وتبكي طليقةٌ

ويسكت محزون ويندب سالِ

على حين يعتصم ابن دريد بقساوة الصخر في قلبه في إشارة إلى تجلده وحبسه للدموع مع أن الصورة المضادة لديه ليس فيها دموع ولا شجن ، وإنما تقدم نموذجاً لطمأنينة تعيشها الورقاوان في فرع النخلة ويفتقدها المسافر المفزَّع .

لكن موقع أبي فراس في مواجهة الصورة وهو ساكن ، أعطاه فرصة الرسام الذي يكمن في مواجهة لوحة طبيعية ، فيلم بتفاصيلها ، إنه سيطر على مشاعره فكان يرسم وهو « يضحك » ، ومن هنا فإن الشفافية الفنية نضجت على يديه وهو يلجأ إلى التعبير غير المباشر وإلى التصوير الفني الدقيق ، إن اختيار لفظ «الجارة» في مفتتح المشهد ، حوّل الحركة الطليقة للحمام إلى لحظة سكون واستقرار نسبي ، فلم تعد مجرد طائر

دوح ولا ورقاء على غصن ، وطرح التساؤل للنائحة : « هل بات حالك حالي ؟ » يعطي الإحساس بأن حالة الحزن الطارئة الجديدة للحمامة ، ينبغي أن تقاس إلى حالة الحزن القديمة المستمرة للشاعر ، انطلاقًا مما يوحي به الفعل « بات » من الصيرورة والتحول ، والبيت الذي يستعيذ بالهوى وهو ينفي عنها دوافع الحزن « ما ذقتِ طارقة الهوى ، ولا خطرت منك الهموم ببال » هو نفس البيت الذي يثبت هذه الدوافع للشاعر من خلال اللجوء إلى لغة الإيحاء والإثارة لا إلى لغة التوضيح والإشارة ، والصورة التي ترسم مشهداً حسياً للحمامة تعطي إيحاء فنياً بدقة المنظور الذي تم رصد الصورة منه ، فالصورة التقطت من أسفل حيث يقبع الشاعر على الأرض أسيراً ، والحمامة تكمن في موقع عال ناء ، ومن هنا فقد تم التقاط صورة الغصن النائي على مسافة عالية ، وفوقه تم التقاط صورة القوادم الدقيقة للحمامة ، وهي لا تكاد تُرى خاصة على ذلك الغصن النائي ، وفوق القوادم تم التقاط كائن دقيق لا يكاد يرصد منه إلا فؤاد حزين .

وتقود هذه اللقطات البصرية الدقيقة المتتابعة إلى التساؤل عن جدوى الصور البصرية في إيجاد حالة التأثير التي تدفع الشاعر إلى رسم لوحته ، ولكن الإجابة سوف تدفع بها كلمة في البيت الأول ، اقترنت بدافع القول : « أقول وقد ناحت » فالصورة السمعية المتمثلة في الفعل ناح هي التي فجرت بحر المشاعر لدى الأسير المقيد ، ومن هنا فإنه يرسم المفارقة بين دويّ البحر الهائل الذي انطلق في أذنيه وقلبه ، ودقة مشهد القوادم الرفيعة لكائن لا تكاد تحمله قوادمه على غصن ناء ، ولا يبدو منه إلا فؤادٌ حزين هو الذي يحمل الشجو إلى صوته ، فيدوي في الآفاق وفي قلب الشاعر معاً .

وتستمر اللوحة في البناء من خلال النهج غير المباشر وتفجير مواطن المفارقة ، فالجارة الضعيفة التي تنوح دون أن تذوق النوى أو تخطر الهموم على بالها مدعوة لأن تجيء إلى الشاعر لكي يقاسمها الهموم ، لكن السياق يكاد يدعوها لكي تقاسمه هي الهموم ، فهو برغم أنه صامت لا يحكي ، وضاحك لا يبكي ، سوف تكتشف عندما

تأتي إليه أنه لا يحمل إلا روحاً ضعيفة ، تترد في جسد معذب بال ، فإذا ما أرادت منه أن يشاطرها همها ، فقد أعلن لها من قبل « أن الهموم لم تخطر ببالها » وإذا ما أرادت هي أن تشاركه همه ، فيكفي أن يكون نواحها الذي يملأ الأفق ودموعها التي تملأ المقل ، تعبيرًا عن جراح الأسير الصامت والحزين الضاحك .

✡✡✡✡

إذا كانت هذه اللوحة وأمثالها في شعر الأسر عند أبي فراس يمكن أن تقدم إلينا نموذجًا لحالة المشاعر الهادئة أو الكامنة ، فإن لقطات أخرى في مقطوعات أبي فراس تقدم هذه المشاعر وهي في حالة استنفار ، سواء في اتجاه الغضب أو في اتجاه الضعف والأنين ، فهو حيناً يخاطب سيف الدولة وقد نفد صبره بمثل هذه الأبيات الثائرة(٨٥) :

زَمَــــــانِـي كُلُّهُ غَــــــضَبٌ وعَــــــتْبُ
وَأَنْـــتَ عَـــلَــــــــيَّ والأَيَّـــامُ إِلْــــبُ
وَعَــــــيْشُ العَــــالَمِينَ لَدَيْكَ سَـــــهْلٌ
وَعَـــــيْـــــشِـي وَحْـدَهُ بِفِنَاكَ صَـــــعْبُ
وَأَنْـــتَ، وَأَنْـــتَ دَافِـــعُ كُـــلِّ خَـــطْــبٍ
مَــعَ الخَـطْـبِ المُـلِـمِّ عَـلَـــيَّ خَـطْـبُ
إلـى كَمْ ذا الـعِــــتَـــابُ وَلَـيْسَ جُــــرْمٌ
وَكَـمْ ذا الاعْـــــتِــــــذَارُ وَلَـيْـسَ ذَنْـبُ؟
فَــــلا بـالـشَّــــامِ لَـذَّ بِـفِـيَّ شُـــــرْبٌ
وَلاَ فــي الأَسْــــــرِ رَقَّ عَـلَـــيَّ قَـــلْــبُ
فَــــلاَ تَـحْـــــمِلْ عَلَى قَلْبٍ جَــــرِيـحٍ
بِـــهِ لحِــــوادِثِ الأَيَّـــامِ نَـــــدْبُ

وهي صورة لا تمكنها فورة الغضب من أن تهدأ وتتفاعل وتتماسك خيوطها على النحو الذي رأيناه في صورة الحمامة النائحة ، وإنما تتطاير شظاياها حمماً .

وربما تكون صور لحظات الضعف الخالصة أكثر تماسكًا من خلال هدوء الأنفاس الذي يحيط بها، وازدياد لحظات التأمل والاستسلام، يقدم ابن خالويه لإحدى مقطوعاته بقوله : « وقال وكتب بها إلى سيف الدولة من «الدرب» وقد اشتدت عليه علته : (٨٦)

هَلْ تَعْطِفَانِ عَلَى العَلِيلِ
لاَ بِالأَسِيرِ وَلاَ القَتِيلِ
بَاتَتْ تُقَلِّبُهُ الأَكُفُّ سَحَابَةَ اللَّيْلِ الطَّوِيلِ
يَرْعَى النُّجُومَ السَّائِرَاتِ مِنَ الطُّلُوعِ إِلى الأُفُولِ
فَقَدَ الضُّيُوفُ مَكَانَهُ وَبَكَاهُ أَبْنَاءُ السَّبِيلِ
وَاسْتَوْحَشَتْ لِفِرَاقِهِ يَوْمَ الوَغَى سِرْبُ الخُيُولِ
وَتَعَطَّلَتْ سُمْرُ الرِّمَاحِ وَأُغْمِدَتْ بِيضُ النُّصُولِ
يَا فَارِجَ الكَرْبِ العَظِيمِ وَكَاشِفَ الخَطْبِ الجَلِيلِ
كُنْ يا قَوِيُّ لِذَا الضَّعِيفِ ويا عَزِيزُ لِذَا الذَّلِيلِ

إنها أنة الفارس في لحظة الضعف، ولكنها ليست أنّة الضعف الخالص ولا الفراغ المطلق، إن علائم القوة والمجد تبدو في خلفيات اللوحة شامخة كأنها بقايا معبد قديم مهيب أو هرم شامخ قاوم الزمن برغم عتوه وصمد، حتى وإن تشوهت بعض معالمه أو طمست الرمال بعض ملامحه، فالليل الذي كان مرعى للسمر واللهو وكانت

«فجرياته» تأتي بأسرع مما يريد العاشقان في صفحة عشق أبي فراس الأولى، هذا الليل أصبح لديه سحابة طويلة « تقلبه فيها الأكف »، وهي تشع بالرغم من غموضها، فمن أكف الهموم، إلى أكف العِلَل إلى أكفّ الاغتراب والأسر، إلى أكفّ الخوف من أن يموت موسداً في غير أرضه، إلى أكف الحزن على الأم والوحشة للزوجة والولد والصحاب، كل هذه الأكف تقلب الجسد العليل ذات اليمين وذات اليسار، وليس الليل فوقه إلا سحابة، ومع ذلك فهو يعد من وراء هذه السحابة النجوم عدّاً، وكأنه يتابع كل نجم سائر من لحظة الطلوع إلى لحظة الأفول، وما أكثر النجوم الطالعات والنجوم الآفلات في ليل الأسر الطويل .

أما خلفية الصورة التي توحي بما كان، ففيها مجالس الضيوف العامرة التي كان يقيمها وقد افتقدته، وجموع أبناء السبيل الذين كانوا يجدون لديه كل العون وقد غُصّت الجموع بالدموع، وأسراب الخيول التي عهدته في لحظات الوغى فارسها المجنح وبطلها المغوار وقد أدركتها وحشة الفراق، أما سمر الرماح فقد تعطلت، وأما بيض النصال فقد أغمدت، ولكنها ظلت جميعًا في خلفية اللوحة الفنية تواسي العليل وتشكل جزءًا من أكف الليل التي تقلبه، لكنها أيضًا تشكل جزءًا رئيسيًا من أعمدة النفس الشامخة التي لا تتوجه إلا إلى فارج الكرب العظيم، وكاشف الخطب الجليل، فهو وحده القوي الذي يمكن أن يقيل الفارس من عثرته، ويأخذ بيده من كبوته .

وعلى ذلك النحو لا نجد أنفسنا أمام صورة « الأسير » السجين، خامل الذكر منهمر الدمع، وإنما نجد أنفسنا أمام عظمة نفس الفارس وروعة قلم الشاعر، التي جعلت الروح المتوهجة تتخطى كل الأسوار، ولا يبقى وراء السور إلا الجسد الفاني، وجعلت كلمة الأسير أعلى من كل كلمات آسريه، ووجوده أبقى وأنصع من كل وجود الذين أرادوا له الخمول، وهنا تكمن عظمة الفن والنفس معًا .

****

القسم الثاني

في صحبة عبدالقادر الجزائري

القسم الثاني
في صحبة عبدالقادر الجزائري

١ - الزمـــان والمكـــان:

في سنة ١٨٤٠م ، وفي قمة سنوات الصراع المرير بين جيوش فرنسا في الجزائر والمقاومة الوطنية بقيادة الأمير عبدالقادر ، سئل أحد جنرالات فرنسا ، الماريشال سوليت عن رأيه في عظماء الرجال في العالم في هذه الفترة من القرن التاسع عشر فقال[٨٧] :

« لا يوجد الآن في العالم أحد يستحق أن يُلقب بالأكبر إلا ثلاثة رجال هم : الأمير عبدالقادر الجزائري ، ومحمد علي باشا ، ومحمد شامل الداغستاني » . وعندما تأتي هذه الشهادة من عدو مباشر ، فإنها تحمل إلى جانب دلالاتها العامة دلالات خاصة ناتجة عن التجربة والاحتكاك والاعتراف الذي لم يكن سهلاً بوجود نظام حضاري صلب في المجتمع العربي المسلم في الجزائر ، وعلى رأسه واحد من أكبر رجال العالم في العصر ، في الوقت الذي كان فيه الخطاب الرسمي الفرنسي ، يُسمّي المجاهدين بالقراصنة ، ويصفهم بالتمرد والعصيان ، ويضع كل الخطط لإبادتهم إن استطاع .

كان ذلك التصريح بعد نحو ثماني سنوات من اصطدام فرنسا بما لم تكن تتوقعه من مقاومة لخططها ، أَنْبَتَتها أرض كانت تبدو لها خالية من الكفايات والزعامات التي تجابه تخطيطًا بتخطيط ، وعُدْوانًا بِرَدّ ، وباطلاً بحق .

ولعل عنصر المفاجأة التي لم تكن متوقعة في إخراج شخصية قوية متكاملة على هذا النحو ، تقود حركة أمة حية متحضرة وإن بدا لأعدائها غير ذلك ، لعل ذلك العنصر هو الذي انتزع شهادة على ذلك النحو من القوة والصدق ، وهو العنصر ذاته الذي

ينبغى أن نتنبه له ونحن نتأمل مكونات التميز في شخصية عبدالقادر الذى شكلت الظروف المحيطة به على رغم قسوتها عاملاً هاماً في إبراز قدراته الكامنة، وشكلت فرنسا بالنسبة إليه النقيض المضاد المتحدي والمحارب والمذعن والمستسلم والشاهد .

كانت فرنسا تتمتع في الجزائر بامتيازات تجارية خاصة منذ القرن السادس عشر(٨٨) وكانت لها مؤسسات تجارية في بعض المدن الساحلية، وتطورت العلاقات على نحو أفضل في عهد الثورة الفرنسية، وفي الوقت الذي كانت فيه حكومة الثورة تُحاصَر وتقاطع من كل دول أوربا، اعترفت بها الجزائر، وقدمت لها سنة ١٧٩٦م قرضًا بمليون فرنك دون فائدة على أساس أن تستعمل الجزائر هذا القرض في شراء الحبوب من فرنسا .

لكن المعاملة الحسنة شيء، والنوايا التوسعية شيء آخر، فَقَدْ رأت الدول الصناعية في أوربا أن عصر الصناعة بما يتطلبه من توزيع فائض الإنتاج وتوفير المواد الخام والأيدي العاملة، يستلزم احتلال بلاد (العالم الثالث)، وتم الاتفاق بينها على اقتسام الغنائم، وكانت إنجلترا تنافس فرنسا في النفوذ في الشمال الأفريقي، فوقعت فرنسا مع روسيا اتفاقية سرية سنة ١٨٠٨م، اتفقتا خلالها على أن يكون احتلال الجزائر من نصيب فرنسا(٨٩)، ولم يبق إلا تحيّن الفرصة والبحث عن الذريعة الشكلية .

وقد جاءت الفرصة نتيجة للمشاكل الداخلية أمام حكومة فرنسا في العقدين الثاني والثالث من القرن التاسع عشر، والبحث عن مغامرة خارجية تصرف الأنظار عما يجري في الداخل من ناحية، ومحاولة مغازلة البابوية بغزو بلد إسلامي، وإعادة الهيبة إلى جيوش فرنسا بعد هزائمها المتكررة من ناحية أخرى، ولم يبق إلا الذريعة، وقد وجدتها فرنسا في حكاية «المروحة» الشهيرة وتتلخص الحكاية في وجود دَيْن متنازع عليه للجزائر على فرنسا، كان لأحد التجار اليهود(٩٠) ويسمى (البكري) دَخلٌ في تعقيده، وماطلت فرنسا في الدين، ثم خفضته، وزاد هذا من حدة التوتر بين فرنسا والجزائر، وفي ٢٩ من أبريل سنة ١٨٢٧ م في مناسبة عيد الأضحى، حدث الحوار

المثير بين الداي [٩١] والقنصل الفرنسي ديفال، فقد استفسر الداي من القنصل عن سبب تجاهل الحكومة الفرنسية لرسائله المتعددة، ويبدو أن رد القنصل أثار الداي، وكانت بيده مروحة، فأشار بها إلى القنصل وهو يطرده، فَمَسَّت وجه القنصل[٩٢]، وهذا المسّ يتحول في روايات أخرى إلى ضربة أو ثلاث ضربات، وبعض الروايات تحول المروحة إلى سيف، ويشكك المؤرخون الفرنسيون اليوم في ذلك، فهم يرون أن القنصل ديفال فاسد الخلق كاذب، وكان يتاجر لحساب نفسه، وكان زير نساء عربيدًا، وكان يدعو الحكومة الفرنسية إلى غزو الجزائر، ويهون عليها الأمر. . وقد زعم كاذباً أن الداي في مطالبته إياه بسداد الأموال المستحقة . . ضربه على وجهه بمروحة كانت في يده، وقد أثبت الباحثون الفرنسيون أن ذلك كان غير صحيح، وأن القنصل الكاذب أراد أن ينهب أموال الديون، وكانت بدون أرباح، فافترى هذه الفرية، وزعم أن شرف فرنسا أهين، والطامعون في الجزائر في فرنسا صدقوا هذه الفرية وقرروا العدوان على الجزائر »[٩٣] .

واتخذت فرنسا ذلك ذريعة للغزو، وبدأت في إعداد عدتها، وقد سخر الزعيم النمساوي ميترنخ فيما بعد من هذه الحجة - كما يقول المؤرخ الفرنسي شارل أندريه جوليان - وتعجب من أن تحرك فرنسا أربعين ألف جندي، وأن تصرف من خزانتها مائة وخمسين مليون فرنك من أجل ضربة مروحة[٩٤]، وعلى أي حال فقد تحركت فرنسا بقطع من أسطولها بقيادة كولي الذي حاصر الجزائر، وأرسل إنذارًا مهينًا يطلب فيه الاعتذار والتنازل عن الديون، ورفع العلم الفرنسي على جميع القلاع الجزائرية[٩٥]، وامتدت بحصارها إلى سنوات متتالية، ارتفعت خلالها نغمة العداء التي تمهد للغزو، وكانت نغمة مشبعة بروح صليبية، ففي خطاب العرش أعلن ملك فرنسا في مارس سنة ١٨٣٠م عن حملته التي يعدها للانتقام من الإهانة التي لحقت بالشرف الفرنسي، وأعلن أنها «حملة مسيحية على بلاد البرابرة المسلمين، وأنها في صالح كل العالم المسيحي»، وعندما ودع الملك حملة الغزو، ودعها بخطبة صليبية مثيرة جاء فيها: « إن العمل الذي تقوم به الحملة ترضية للشرف الفرنسي، سيكون بمساعدة العلي القدير لفائدة المسيحية كلها » .

وقد قال قسيس الحملة لقائدها في صلواته: «لقد فتحت باباً للمسيحية في أفريقيا» ووصف المؤرخ الفرنسي إدوارد ديو في أوائل القرن العشرين، احتلال الجزائر بأنه «أول إسفين دقّ في ظهر الإسلام»[٩٦] .

وحشدت فرنسا واحدة من أكبر الحملات العسكرية في ذلك العصر، اشتركت فيها من قطع الأسطول ستمائة قطعة، وتجمع لها من الجنود زهاء أربعين ألف جندي، يساندهم نحو خمسة آلاف حصان ومائة قطع مدفع، ولم يكن على الطرف الآخر إلا قوة نظامية هزيلة قوامها نحو ستة آلاف إنكشاري من حماة الوالي العثماني (الداي)، ومجموعة متفرقة عند البايات ورجال القبائل[٩٧]، وكان الأسطول الجزائري الذي كانت شهرته بالسطوة والقرصنة موضع الأحاديث في أوربا، قد جُرَّ إلى حروب المساندة للدولة العثمانية مع الأسطول المصري، وتم التخلص منهما، ولا نريد أن نقف عند تفاصيل المعارك البحرية والبرية المعروفة والمُتَوقَّعة أمام هذا الخلل الملحوظ في التوازن، ولكننا نقف قليلاً - في إطار التمهيد للظروف الزمانية والمكانية التي أحاطت بظهور عبدالقادر - أمام البيان الذي أذاعه بورمون القائد العام للحملة، على أهل الجزائر، عقب دخولها، وهو بيان كتب بلغة غريبة، لم يتدخل في صياغتها أو مراجعتها أحد ممن ينتمون إلى العروبة والإسلام، ولو كان من الخائنين، وهو يُذَكّر في لهجته وتوجهه بالبيان الذي كان قد وزع على أهل القاهرة، عقب دخول الحملة الفرنسية إليها في أواخر القرن الثامن عشر، يقول بورمون في بيانه[٩٨] :

« بسم الله المبدئ المعيد، وبه نستعين

يا أيها سادتي القضاة والأشراف وأكابر المشايخ والاختيارية، اقبلوا مني أكمل السلام، وأشمل أشواق قلبي بمزيد العزة والإكرام . .

اعلموا وتأكدوا يقيناً أني لست آتياً لمحاربتكم، فعليكم أن لا تزالوا آمنين ومطمئنين في أماكنكم، وتعملوا أشغالكم وكل ما لكم من الصنائع والحرف براحة

سر، ثم أني أريد أن أحقق لكم أنه ليس فينا من يريد يضركم لا في مالكم ولا في عيالكم، ومما أضمن لكم أن بلادكم وأراضيكم وبساتينكم وحوانيتكم، وكل ما هو لكم، صغيرًا كان أم كبيرًا، فيبقى على ما هو عليه. . ثم أننا نضمن لكم أيضًا ونعدكم وعداً حقيقياً مؤكداً غير متغير ولا متأول أن جوامعكم ومساجدكم لا تزال معهودة ومعمورة على ما هي عليه الآن وأكثر، وأنه لا يتعرض لكم أحد في أمور دينكم وعبادتكم، إن حضورنا عندكم ليس هو لأجل محاربتكم وإنما قصدنا محاربة باشتكم الذي بدأ وأظهر علينا العداوة والبغضاء . ومن المعلوم أنه إنما يريد أن يجعلكم من الفقراء المنحوسين المبهدلين الخاسرين أكثر من المسخط عليهم، والدليل كوّن أحسن العمارات والأراضي والخيل واللبس ومن أشبه كله من شأنه وحده.

فيا أيها أحبابنا سكان المغرب . . أسرعوا واغتنموا الفرصة ولا تعمى أبصاركم عما أشرقه الله عليكم من نور اليسر والخلاص ! . . يا أيها أهل الإسلام، إن كلاً منا هذا صادر عن الحب الكامل وأنه مشتمل على الصلح والمودة، وأنكم إذا شيعتم مراسيلكم إلى أو دينا حينئذ نتكلم ونتفاهم . . . هذه نصيحة مني إليكم فلا تغفلوا عنها، واعلموا أن صلاحكم إنما في قبوله والعمل عليه، وأن هلاككم لا يرده عنكم أحد إن أعرضتم عما نصحتكم وأنذرتكم، واعلموا أن كلام سلطاننا المنصور المحفوظ من الله تعالى ، غير ممكن تغييره لأنه مُقَّدر والمقدر لابد أن يكون» .

إن هذا الوجه المعسول من بيان قائد الحملة يعكس الوجه الآخر من اللغة ذات النزعة الصليبية في خطاب العرش، وصلوات القساوسة، وتحريضات الخطباء والكتاب ضد المسلمين، وهذه الوعود بالحفاظ على الأرض والممتلكات والأمن والمعتقدات، هي التي اتخذت كل الإجراءات لتنفيذ ما يناقضها تمامًا[٩٩] .

ولم يجد الجيش الغازي مقاومة منظمة في البداية، فقد كان الداي غريبًا مهتماً بسلامته وسلامة الإنكشارية معه، ومن ثم فقد رضي بأول اتفاق يضمن له الرحيل مع جنوده في سلام[١٠٠]، وبدأ الناس يرون وعود فرنسا تتبخر أمام نزع الملكيات، وهدم

المباني، وإغراء من يتعاون معها في البدء، ثم معاقبته ونفيه من بعد ذلك، ولم يقاوم من البايات السابقين، إلا الحاج أحمد باي قسنطينة في الشرق الذي صمدت مدينته حتى سنة ١٨٣٨م، ثم انسحب بعد ذلك إلى الجنوب حتى سنة ١٨٤٨م، حيث اعتقل ونقل إلى الجزائر، وبها مات سنة ١٨٥٠م، وعلى الرغم من الفراغ الإداري والتنظيمي الذي تركه رحيل باي الجزائر، فإن المقاومة بدأت في التشكل ولو في صور سلبية، مثل الهجرة من المدن، والتعاون السري مع رجال المقاومة، وتهريب الأسلحة أو الاحتجاج والتظاهر، أما اليهود من سكان المدن فكان لهم موقف آخر، يقول الدكتور محمد خير فارس[١٠١] : « في مدينة الجزائر انضم اليهود وحدهم على الفور إلى المحتلّ، وأسهموا في نهب المدينة، وعرضوا خدماتهم على المحتل الذي قبلها، وعمل يعقوب بكري الذي عين رئيسًا للطائفة اليهودية، مستشارًا لبورمونت» .

إن هذه الشرائح كلها عندما يتم تأملها، نجد أنها تساعد على دفع المقاومة المرتقبة نحو الاتجاه الإسلامي، فإذا كان قواد الحملة يعلنون أنها صليبية ضد البرابرة المسلمين، وكان اليهود من سكان البلاد أول من يتعاون في نهب المدن وإذلال السكان، فلن يكون من التعصب عندئذ بحال، أن تتجه بذرة المقاومة التي تتشكل إلى علماء الإسلام[١٠٢] لكي تختار من أحدهم قائدًا لها وأميرًا لهم.

وبدأت المقاومة تتلمس طريقها للتنظيم، وتحدد الخيارات المتاحة أمامها، ففي شهر يوليو سنة ١٨٣٠م، « عقد رؤساء القبائل في منطقة الجزائر[١٠٣] مؤتمراً في برج مانتسيفو، وكان هدف المؤتمر تحديد موقف القبائل من الحرب أو السلم مع الفرنسيين، وكانت الرغبة في المقاومة ظاهرة، وقد تشجع المؤتمرون بهزيمة الفرنسيين في بليدة، وبما حدث في الجزائر من اعتداء، ونهب، ومصادرة للأملاك، وحرق الحصاد، وتدمير البيوت، والاعتداء على النساء والمساجد، وقرر المؤتمر المقاومة ورفض أي اتفاق مع العدو، وانتشر الرسل بين القبائل يحملون هذا القرار ويدعونها للقيام بعمل مشترك» .

وتمخضت مشاوات القبائل عن الانضمام إلى سلطان المغرب في بادئ الأمر، واستقبال واليه والخطبة له، وتم السير في هذا الطريق عدة خطوات، ورضي السلطان عبدالرحمن بن هشام بذلك، وأرسل ابن عمه علي بن سليمان أميرًا على البلاد، وسكن تلمسان، لكن فرنسا هددت سلطان المغرب فانسحب واليه من الجزائر ليعود الفراغ من جديد، وكانت هذه الخطوة قد اتخذت بعد اللجوء إلى الشيخ محيي الدين والد عبدالقادر، وعرض الإمارة عليه، فكان اعتذاره عن عدم قبول الإمارة وقبوله للجهاد، وإشارته بالتعاون مع سلطان المغرب، فلما فشل ذلك التخطيط، عاد زعماء القبائل من جديد لمقابلة الشيخ محيي الدين ودفعه نحو الإمارة، ويصف السيد محمد بن الأمير عبدالقادر مطالبتهم تلك وإصرارهم فيقول[١٠٤] : « اجتمع الأشراف والعلماء وأعيان القبائل من العرب والبربر، وقدموا على حضرة سيدي الجد، وألزموه أن يقبل بيعتهم على الإمارة لنفسه أو لولده، وحاجوه في ذلك بما أعجزه عن الاعتذار، فأمعن النظر في هذا الأمر، فرأى أن الاهتمام به واجب، وتعين عليه شرعاً أن يقوم به لأنه مسموع الكلمة نافذ الأمر، غير أنه لما كان عاجزاً عن القيام بأعبائه، ورأى أن ولده قد بلغ أشده، وأرهف حده، وترشح للإمارة، وتأهل لها . . . . وعلم أنه لا مندوحة له عن الإجابة أو القبول إما له أو لولده، فحينئذ استخار الله تعالى وقدم ولده للإمارة» .

وإذا كان حفيد الشيخ محيي الدين يكتفي بالإشارة إلى المحاجة والإلحاح اللذين أقنعا الشيخ في النهاية بأن يرشح ابنه للإمارة، فإن تشرشل الذى كتب سيرة الأمير عبدالقادر بعد أن استمع إلى تفاصيلها منه هو نفسه، يذكر أن زعماء القبائل في هذه الجلسة عندما اعتذر الشيخ عن عدم قبول الإمارة « هددوه بالقتل إن هو امتنع، فرضي على أن يتولاه ابنه عبدالقادر، فقبلوا بإمامته مسرورين »[١٠٥] .

ولم يكن عبدالقادر حاضرًا في ذلك المجلس، فقد كان وقتها يحارب الفرنسيين في موقع يقال له « حصن فيليب» فبعثوا إليه وبايعوه، وعمره إذ ذاك خمس وعشرون سنة .

وقبل عبدالقادر منصب الإمارة[١٠٦]، وقصد إلى المسجد الجامع حيث صلى بالناس، وخطبهم حاثاً إياهم على الطاعة والعمل بمقتضى الشرع الشريف، والاقتداء بالخلفاء الراشدين، ثم استقر عبدالقادر في مقر الإمارة بمعسكر، وبدأ خطواته بخطاب لجمع الكلمة، وجهه إلى جميع القبائل موضحًا نهجه وسياسته، ومما جاء فيه :

« وبعد فإن أهل معسكر. . ومن جاورهم واتحد بهم، قد أجمعوا على مبايعتي وبايعوني على أن أكون عليهم، وعاهدوني على السمع والطاعة في اليسر والعسر، وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله، وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم، كما أنني قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه مؤملاً أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين، ورفع النزاع والخصام من بينهم، وتأمين السبل، ومنع الأعمال المنافية للشريعة المطهرة، وحماية البلاد من العدو، وإجراء الحق والعدل نحو القوي والضعيف.

فلذلك ندعوكم لتتحدوا وتتفقوا جميعًا، واعلموا أن غايتي القصوى، اتحاد الملة المحمدية، والقيام بالشعائر الأحمدية، وعلى الله الاتكال في ذلك كله، فاحضروا لدينا لتظهروا خضوعكم وتؤدوا بيعتكم، وفقكم الله وأرشدكم »[١٠٧] .

وهذه البداية الواعية القوية، تدل على أن الأمير كان مدركاً للمهام الملقاة على عاتقه في هذه المرحلة الحرجة، مخططاً لكيفية معالجتها وإدارتها وتوجيهها نحو هدف معين، يجتمع الشمل من حوله، وتتحد القوى في سبيل الوصول به إلى غايته، وذلك يدل على أنه لم يبدأ من فراغ، ولكنه بدأ من علم وتأمل وتجربة وخبرة من خلال رحلاته مع والده، وهو ما يمكن أن يزداد أمامنا وضوحًا، إذا وقفنا قبل الدخول في تفاصيل تجربة هذه الشخصية المتميزة في مرحلة الإمارة، أمام مرحلة التكوين والخبرة في مرحلة ما قبل الإمارة .

٢ - ما قبل الإمارة: مرحلة التكوين والخبرة النظرية:

المحيط الأسري والتعليمي والطبيعي الذي أحاط بعبد القادر منذ نشأته، ساعد منذ صباه المبكر على تشكيل منظومة القيم التي سوف يتمسك بها، ويدعو إليها، ويدافع عنها طوال حياته .

فى سنة ١٨٠٧ م - ١٢٢٢ هـ ولد في القيطنة الواقعة على وادي الحمام الجميل المحاط بالأشجار الباسقة والجبال الشاهقة والأجواء الواسعة[١٠٨]، وقرية القيطنة كان قد بناها جده، وحملت هذه التسمية إشارة إلى أنها ليست قرية مرتحلة، وإنما هي قاطنة مستقرة، تقع بالقرب من مزار يحمل اسم محمد بن الحنفية بن علي بن أبي طالب[١٠٩] وهي صلة مكانية بآل البيت تؤكد صلة النسب التي كانت تعتز أسرة عبدالقادر بالتحلي بها، وامتداد حلقاتها حتى علي بن أبي طالب، فسلسلة عبدالقادر تبدأ عند مؤرخيه بالسيد حاج عبدالقادر بن محيي الدين بن المصطفى . . . وتمتد حتى تصل إلى الإمام موسى الجوني بن الإمام عبدالله المحض، بن الإمام الحسن المثنى بن الإمام الحسن السبط بن الإمام علي بن أبي طالب[١١٠] .

وكانت القيطنة قد تحولت إلى زاوية يقصدها طلاب العلم في عهد جده، وعلا شأنها في عهد أبيه الذي جاءه المريدون - كما يقول التهامي - «من جهة مراكش وسوس وشنقيط ومن نواحي برقة، بل كانت له تلاميذ بالإسكندرية»[١١١]، ويضاف إلى هؤلاء الطلاب القادمين من أرجاء المغرب وموريتانيا وليبيا ومصر، طلاب القرآن الكريم والعلم من تلاميذ البلاد الذين «لا يحصون كثرة، ولا يعدهم عاد، ولا يخلو موضع قراءتهم من خمسمائة إلى ستمائة بحيث لا يسمع المارُّ بها إلا دويّ القراءة في كل وقت مع تدوين العلم بأكثر أنواعه »[١١٢] .

في هذا المناخ نشأ عبدالقادر فتلقى القرآن وعلوم الدين واللغة، وكان والده أبرز معلميه في صباه « فهو الذي علم ابنه كل العلوم الإسلامية الموجودة في ذلك

الوقت بما في ذلك حفظ القرآن الكريم »[١١٣] لكن سلسلة شيوخه اتصلت بعد ذلك، فامتدت إلى وهران حيث تلقى علم النحو والمنطق عن السيد مصطفى بن الهاشمي والشيخ محمد بن انقريد ثم إلى القاهرة، حيث يذكر مؤرخوه[١١٤] أنه تلقى في الجامع الأزهر أثناء رحلته إلى المشرق مع والده عن علماء من أمثال شمس الدين اللقاني، وناصر الدين، والشيخ أحمد الأجهر، والشيخ عبدالرحمن الأجهر، وأهل القرافة الكبرى، كذلك أتيح له في هذه الرحلة أن يتتلمذ على الشيخ المحدث الإمام أبي أحمد عبدالرحمن الكزبري، والشيخ الإمام ضياء الدين النقشبندي[١١٥]، وقد برع في علوم اللغة والدين، وحفظ قدرًا كبيرًا من صحيح البخاري عن ظهر قلب، وكان يستقسم به، ويقرئه لمريده، ويجيزهم بقراءته حتى آخر حياته»[١١٦] .

وهؤلاء الشيوخ يحملون في مجملهم خلاصة علوم اللغة والأدب والدين والتصوف التي يعتز بها التراث العربي الإسلامي، ويحمله علماؤه جيلاً بعد جيل بما يحيط بها من قيم سلوكية تتبدى عند دارسي التصوف المخلصين على نحو خاص، وقد أتيح لعبد القادر من خلال ذلك كله أن يجمع بين طرائق المعرفة وآداب السلوك، وهو جمع لا يتيسر كثيرًا لآحاد الناس، ولا لعامة العلماء والمتصوفين، لأننا قد نلتقي بعالم متبحر في فرع أو أكثر من فروع علوم اللغة أو الدين، لكنه ليس على نفس القدر من الاهتمام بالجوانب السلوكية والتطبيقية لها، وقد نجد متصوفاً يوجه مريديه إلى السلوك على طريقة معينة، لكنه ليس معْنياً بالتبحر في أصول المعرفة ووسائل تحصيلها، لكن عبدالقادر كان يأخذ من كل اتجاه بطرف، ويستعين به على تحقيق غايته التي تتضح أمام عينيه شيئًا فشيئًا .

وقد رُزق عبدالقادر إلى جانب ذلك موهبة بيانية ناصعة، ساعدت في الإفصاح عما يحمل من آراء ومشاعر، وفي التأثير في الجماعات المحيطة به، والتي سوف تتنوع وتتكاثر يوماً بعد يوم، وهي الموهبة التي ساعدته على أن يكون خطيبًا مؤثرًا، وكاتبًا موجهًا، وعالمًا معبرًا عن كثير من دقائق العلم وأسراره التي ما تزال تحتفظ بها مؤلفاته .

لكن قدرة البيان تلك اشتدت عنده فوصلت إلى مرحلة التعبير الشعري ، والشعر كان من مواهب عبدالقادر دون شك ، وقد غذاه في صباه بهذه المعرفة اللغوية الدقيقة ، كما غذاه في فتوته وشبابه ورجولته بهذه المواقف والتجارب الشاقة التي حمل من خلالها قدر أمته في فترة دقيقة من الزمن ، وغذاه أيضًا بهذه السياحة الروحية الصوفية التي أهلته على مستوى التصوف أن يكون من أقطابه المعدودين وشيوخه المعروفين ، ومن أصحاب المؤلفات القيمة فيه ، والتي كان يتقرب بعض الناس الصالحين خارج إطار عصره ومصره بطبعها على نفقتهم حتى يستفيد منها أهل العلم ، كما حدث في كتابه «المواقف» الذي طبع في القاهرة سنة ١٩٢٥م بعد أكثر من أربعين عامًا على وفاة الأمير عبدالقادر ، وجاءت على غلافه هذه العبارة الدالة : «طبع على نفقة السيدة نبيهة هانم . . حرم العالم النبيل محمود باشا الأرناؤدي تنفيذاً لوصيته وإحياء لعاطر ذكراه ، وذلك بإهدائه مجاناً لحضرات العلماء بالمعاهد الدينية الإسلامية» .

وإذا كانت هذه التجارب كلها قد غذَّت موهبة الشعر عنده بروافد قوية ، فقد غذَّاه الشعر نفسه بمجمل الخلال والقيم التي توارثتها الحضارة العربية ، وحفظتها في ديوان العرب جيلاً بعد جيل كما قال أبو تمام :

ولولا خلال سنَّها الشعر مادرى
بُناة العلا مِنْ أين تُؤتى المكارمُ

على أننا ونحن نتحدث عن شعر الأمير عبدالقادر ، ينبغى أن لا نغفل عن أن الشعر فن لغوي عريق في العربية ، وقد عرف موجات متلاحقة من المدِّ والجزر حسب العصور التي مرَّ بها ، والأماكن التي كانت قريبة أو بعيدة من مراكز حركات البعث والتجديد ، ومن الصعب أن نحمل الأشياء فوق ما تحتمل ، فنطلب من عالم جليل وشاعر مثل رفاعة الطهطاوي مثلاً أن يجيء شعره في درجة شعر البحتري قبله أو شوقي بعده ، وإنما يقاس إلى شعراء عصره وطرائق التعبير فيه .

ومن هذه الناحية فإن شعر الأمير عبدالقادر، كما يقول محقق ديوانه الدكتور ممدوح حقي يمثل «آخر حلقات الشعر المنحدر من القرون الوسطى بكل ما فيه من مزايا وعيوب، وهو إلى النظم أقرب منه إلى الشعر، غير أنه سجلٌ صادق لعصره، يحسن أن يُدْرس نموذجًا للأسلوب في زمنه، ونحن ممن لا ينكر تغير الأساليب، وتلون الألحان، بتغير الأيام، وتقلب الأزمان»(١١٧).

وهذا حكم موضوعي محايد، جاء من طول معايشته لشعر الأمير، ومن هنا فينبغي أن لا نفاجأ إذا وجدنا كثيرًا من ظواهر شعر العصور الوسطى تشيع في الديوان مثل: الضرائر الشعرية، والألغاز، والأحاجي، والكتابة على نسق النحاة والبلاغيين والعروضين، والتسامح في بعض التراكيب غير الصحيحة أو القليلة الاستعمال، ولكننا إلى جانب ذلك نجد أيضًا كثيرًا من الصور الجميلة الصادقة النابعة من نفس عايشت تجارب عميقة في حب الطبيعة والخيل، وعشق الجهاد، والتمتع بالحب والجمال، والأنس بصحبة الأصدقاء والإخوان، والشوق إلى الأهل عندما يغيبون، وتحميس الرجال عندما يَهِنون أو يَفْتُرون، والإحساس بمرارة البعد عن الوطن، أو بلذة القرب من الحضرات المتدرجة في مجالات التصوف، وكل تلك، مشاعر صادقة جميلة لا يستهان برصيدها عندما تضاف إلى ما أنتجه الشعر العربي من قبل ومن بعد، لكنها ينبغي كذلك أن تقرأ في إطار حيزها الزماني، وأن لا تظلم بالقياس على أشعار البحتري أو أبي فراس.

إن الشعر عند عبدالقادر هو الذي يطلعنا على هذا الحب الغريزي عنده لحياة البادية، وتفضيلها على حياة الحضر إذا كان لابد من المقارنة، وهو حب لا يتوقف فقط عند الإعجاب بمنظر طبيعي كما يبدو لسائح يزورها، ولكنه يمتد إلى تقديم نمط حضاري يرتبط بمجموعة من القيم النبيلة مثل: الشجاعة، والكرم، والفروسية، وحماية الجار والأسير، ويعتبر عبدالقادر في عيون الثقافة الغربية والفرنسية خاصة نموذجها الحي ومجسد قيمها التي اكتشفتها هذه الثقافة من خلاله(١١٨).

ولسوف تعينه هذه المحبة للبادية على كثير من الأمور في حربه وفي سلمه على النحو الذي سنرى بعض ملامحه خلال هذه الصحبة القصيرة له .

لكننا نرى صورة شعرية لمحبته للبادية التي نشأ بها في واحدة من قصائده التي تأتي على طريقته في محاجة الآخرين، وكانوا هذه المرة من أمراء الفرنسيين الذين اختلفوا في المفاضلة بين البدو والحضر(١١٩) :

لو كنتَ تعلم ما في البدو تعذرني
لكنْ جهلتَ وكم في الجهل من ضررِ
أو كنتَ أصبحتَ في الصحراء مرتقباً
بساط رَمْل به الحصباءُ كالدررِ
أو جُلْتَ في روضة قد راق منظرُها
بكلّ لونٍ جميل شيّق عطرِ
رأيتَ في كلّ وجهٍ من بسائطها
سِرْباً من الوحش يرعى أطيب الشجرِ
فيالها وقفةً لم تُبْق منْ حَزنٍ
في قلب مُضْنًى ولا كدّاً لذي ضجرِ
نباكر الصيد أحيانًا فَنَبْغَتُهُ
فالصيدُ منا مدى الأوقات في ذُعرِ
فكم ظلمنا ظليماً في نعامتهِ
وإنْ يكن طائراً في الجو كالصَقَرِ
يوم الرحيل إذا شُدّت هوادجنا
شقائق عمَّها مُزنٌ من المطرِ
فيها العذارى وفيها قد جَعَلن كُوًى
مُرقَّعاتٍ بأحداقٍ من الحُورِ

ونحن فــوق جــيــاد الخــيل نركــضُــهـــا

شَليلُهـــا زينةُ الأكـــفـــالِ والخُـــصُـــرِ

نطاردُ الوحشَ والغـــزلان نلحـــقـــهـــا

على البــعـــاد ومـــا تنجـــو من الضُّـــمُـــرِ

نروح للحيّ لَيْـــلاً بعـــــدمــــا نزلوا

منــازلاً مـــــا بهـــــا لطخٌ من الوَضَـــــرِ

تُرابهـــــا المسك بل أنقى وجـــاد بهـــا

صـــوبُ الغــــمـــائم بالآصـــال والبُكُرِ

نلقى الخــيــام وقــد صُـفَّتْ بهـــا فَـغـدتْ

مــــثلَ الســـمـــاء زَهَتْ بالأنجم الزُّهرِ

قــال الأُلى قــد مَـضـــوا ، قــولاً يُصــدّقــهُ

نَقْلٌ وعَــــقْل ومــــا للحقّ من غِـــيَــــرِ :

«الحُـــسن يَظْهـــرُ في بيـــتين رَوْنَقُـــه

بيتٌ من الشِّـــعْـــرِ أو بيتٌ من الشَّـــعَـــرِ»

وهذه أبيات صافية صفاء سماء البادية ، بسيطة بساطة أرضها ، تعكس كثيرًا من قيم الاعتزاز بالبادية السائدة في التراث العربي ، والتي دار حولها كثير من الشعر العذب من أمثال قصص الحب العذري التي تدور عادة بين الخيام أو يصطنع لها راويها ذلك المناخ إن افتقدته ، وقصص الصيد التي تشكل هذه البيئة مسرحها الطبيعي في مطاردة الغزلان والوحوش ، وقد رأينا من قبل مقاطع لأبي فراس في وصف رحلات الصيد ، تدور معها أبيات عبدالقادر في أفلاك متقاربة ، وتستقي من تراث مشترك وتجارب متماثلة ، ومنها مشاهد الرحيل للأحبة ، وقد شُدَّت الهوادجُ على ظهور النياق ، واختفت العذارى بداخلها ، لكنهن ينظرن بعيونهن الجميلة من فتحات الهودج الصغيرة (الكُوى) ، فكأن العيونَ رُقَعٌ تسد هذه الفتحات لكثرتها وتلهفها ، وتلك صورة جميلة

من عبدالقادر، وهي تذكر على نحو ما بصورة الوداع التي رسمها أبو فراس لبعض أهل بيته، وقد ذهبن إلى الحج، وبخاصة أن اليوم كان ماطراً في الصورتين، فيتولد الشعور بصدق الإحساس ودقة التصوير في المشهدين، أما الجياد التي يعشقها عبدالقادر والتي ظل إلى آخر عمره يحبها ويرعاها ويربت عليها، فقد بدت هنا ضامرة شأن الجياد الأصيلة، تطارد الوحوش والغزلان، وتلحقها على البعاد، ويتناثر الشليل (العرق) على أكفالها وخصورها فتزدان به، أما بيوت الخيام التي أحبها، فلسوف نرى كيف سيتخذ في ظلها أحكم القرارات، ويقود انطلاقاً منها أنجح المعارك، بل كيف سيصنع منها أول عاصمة متنقلة في التاريخ فيما نظن، في «الزاملة» مدينة الخيام التي ستدوخ الأعداء وهم يبحثون عن موقعها الذي يتغير من حين إلى آخر، وهو يحمل في داخله خمسين ألفاً من البشر، في سهولة ويسر، ويطيل أمد الحياة والمقاومة لمن عشقوا البادية وعرفوا أسرارها، فأعطتهم المزيد من الحماية والمتعة والرضا والجمال.

إذا كان الشعر موهبة فطرية، يصقلها العلم وتنميها التجربة، وقد أخذ عبدالقادر بنصيب طيب من العلم منذ صباه المبكر في القيطنة ووهران، وبما أتيح له من التجارب في رعاية والده، فإن «الرحلة» كانت تمثل في تكوين الشخصيات في التراث العربي الإسلامي عاملاً هاماً في توسيع مدارك الشخصية، وزيادة معارفها وإفادتها من تجارب الآخرين، وتزداد أهمية الرحلة عندما تبدو وكأنها رحلة لتعميق المعرفة بالذات من خلال رؤية ما تمر به الذوات المشابهة، التي تبدو وكأنها مماثلة ومغايرة في آن واحد، وتلك كانت حالة العالم الإسلامي في الربع الأول من القرن التاسع عشر، وهي الفترة التي قام فيها عبدالقادر برحلة استغرقت عامين مع أبيه مرًّا خلالها بالشمال الأفريقي ومصر والحجاز وسوريا والعراق، وكلها تابعة يومئذ للخلافة العثمانية المترهلة التي بدأت تشغل بكثير من الحروب الخارجية والفتن الداخلية، وتنشغل عن الأحداث في الأقاليم المختلفة، ويتنوع الولاة في طبائعهم وأجناسهم وأهدافهم، فيحكم كلٌّ ولايته بما يتحقق لديه من أهداف ومطامح، تتفاوت درجة سموها ودنوها من مكان إلى مكان.

قامت الرحلة في ربيع الأول سنة ١٢٤١ هـ (١٨٢٥ م) متجهة برًا إلى تونس مرورًا بقسنطينة، ثم تبعتها رحلة بحرية استغرقت خمسة عشر يومًا إلى الإسكندرية، ومنها إلى القاهرة حيث حضرا بعض مجالس العلم في الجامع الأزهر، والتقيا بمشاهير العلماء والمتصوفة، ثم استقبل الشيخ محيي الدين وابنه عبدالقادر وحاشيته من قبل والي مصر محمد علي استقبالاً حافلاً، «وهنا رأى عبدالقادر الأمير محمد علي باشا لأول مرة، ونظر إليه بدقة وتأمل، ولم يدر أنه سيتبع يوماً خطاه، وينسج على منواله وقد أكرمهما محمد علي باشا، وأحلهما محلاً رفيعاً»[١٢٠]، وسوف نعود مرة أخرى للوقوف أمام هذا اللقاء بعد استكمال الملامح العامة للرحلة.

اتجهت الرحلة بعد ذلك إلى مكة لأداء مناسك الحج، ثم إلى المدينة لزيارة قبر الرسول، ثم إلى دمشق مع ركب الحجيج الشاميين، وفي شهور الإقامة في دمشق كان التعرف إلى العلماء وحضور مجالس المشاهير في المسجد الأموي والالتقاء بكبار المتصوفة، وقد قرأ خلال ذلك صحيح البخاري على الإمام المحدث عبدالرحمن الكزبري، والتقى عبد القادر بالعارف بالله الشيخ خالد النقشبندي السهروردي وكان يكثر التردد إليه، فسمع منه علوماً شتى في التوحيد والتصوف، ثم كانت الرحلة إلى بغداد للتعرف إلى طريقة سيدي عبد القادر الجيلاني، وهناك أخذ عبدالقادر خرقة الطريقة القادرية من يد الشيخ محمود القادري الكيلاني نقيب الأشراف وخليفة الجيلاني.

ثم كانت العودة للحج مرة ثانية عن طريق الشام، وبعد الحج كان المرور بالقاهرة مرة ثانية، وأقاما فيها فترة غير قصيرة، عاودا الاتصال بالعلم، وجمع أمهات الكتب، ورؤية تجربة محمد علي في محاولة تأسيس الدولة الحديثة في مصر، وهي التجربة التي سوف يتأثر بها عبدالقادر لاحقاً، وإن اختلفت طبيعة التجربة في البلدين باختلاف التحديات المثارة، والأهداف المرجوة، والعدو المناهض.

ثم كانت العودة إلى القيطنة في عام ١٢٤٣ هـ/ ١٨٢٧ م، بعد رحلة دامت عامين، ولا شك أن عبدالقادر تأثر بتجربة محمد علي في مصر، وكما يقول الدكتور صلاح العقاد[١٢١] فقد «شهد في مصر النهضة الحديثة والتطورات العصرية التي أدخلها إليه محمد علي باشا في جميع مرافق البلاد، فأدرك قيمة هذه الحضارة الحديثة، وارتسمت خطوطها العريضة في ذهنه، وهذا ما سيفعله عندما سيتولى إمارة البلاد في المرحلة الثانية من حياته إذ سيحاول أن يبني دولته على هذه الأسس نفسها».

وهذا ما يؤكده باحثون آخرون، فالدكتور جلال يحيى يرى أن عبدالقادر «أُعجب بكل ما قام به محمد علي في مصر»[١٢٢]، والدكتور عبدالوهاب عبدالرحمن يشير أثناء حديثه عن الرحلة إلى «أنه أعجب أثناء زيارته لمصر بالتنظيمات والإصلاحات التي أدخلها محمد علي للنهوض بمصر آنذاك»[١٢٣]، ويرى الدكتور شوقي عطا الله الجمل[١٢٤] أن تنفيذ الأفكار الإصلاحية في مصر على يد محمد علي كان أيسر من محاولة عبدالقادر تنفيذها فيما بعد في الجزائر، نظرًا للظروف المختلفة التي أحاطت بكل من التجربتين، «فمحمد علي كان يعمل في بلد اعتاد الناس فيه على وجود الدولة وتدخلها في حياتهم، وقد قصر جهده على البناء المادي لهذه الدولة الحديثة التي سعى لبقائها، بينما عبدالقادر يعمل في بلد اعتادت منذ القدم على حياة المجموعات المستقلة وعلى غياب الدولة، ومن جهة أخرى كانت الظروف الخارجية والداخلية تسهل مهمة محمد علي بعكس الوضع بالنسبة لعبد القادر».

ولا تتوقف الصعوبات التي كان يجدها عبدالقادر في سبيل تحقيق هدفه، إذا قيس بمحمد علي، عند الظروف الداخلية والخارجية فقط، بل إنها تتجاوز ذلك إلى تحديد مفهوم المهمة المطلوب إنجازها لدى كل منهما، ففي الوقت الذي كان يسعى فيه محمد علي إلى بناء الدولة في شكلها التنظيمي الذي يساعده على تحقيق أحلامه في التوسع والاستقرار، فإن عبدالقادر كان معجباً دون شك بهذه التجربة في بناء النهضة، وقد ذكر الضابط الفرنسي ماسو الذي كان أسيرًا لدى عبدالقادر (١٨٤٠ - ١٨٤١م) في

تقرير له إلى وزير الحربية الفرنسي بعد أن تحرر من الأسر أن عبدالقادر كان يحلم أن يكون مثل محمد علي ، وقد يدفعه طموحه إلى الإبداع مثله(١٢٥) .

لكن من الحق أن يقال إن عبدالقادر كان معنياً إلى جانب ذلك ببناء أفراد الأمة ، فلم يكن يحس مثل محمد علي أنه والٍ عثماني ، يستغل موقعه والأمة التي ولّي عليها في تحقيق طموحاته ، وقد تستفيد الأمة من خلال ذلك ، أو تستفيد بعض شرائحها وتستغل الشرائح الأخرى ، ولكن كان يحس بأنه أحد أبناء هذه الأمة التي اختارته هي دون سواها ، وأنه معني ببناء أفرادها إلى جانب هيكل نظامها « كان محمد علي يمثل الاستبداد المستنير ، وكان مفهومه يقوم على أن وجود الدولة يعني وجود الأمة ، أما عبدالقادر فقد عمل في آن واحد على تكوين الأمة والدولة معًا »(١٢٦) .

وعلى أية حال فقد عاد عبدالقادر من هذه الرحلة مزودًا بكثير من التجارب والأفكار في مجالات المعرفة والإصلاح ، وغالب الظن أن عزيمته في تلك الفكرة كانت متجهة إلى التطوير المعرفي لذاته ولمن حوله ، بعد لقائه بعلماء المشرق في مصر وسوريا والحجاز والعراق ، وإدراك أهمية توافر المكتبات الغنية حول المتعلم والباحث ، وأهمية امتداد مجال اهتمامات المتشوق إلى المعرفة إلى خارج دائرة العلوم اللغوية والدينية البحتة التي نهل منها من قبل قدرًا كافيًا لبدء سياحة معرفية متكاملة ، ومن أجل هذا فقد كان سعيدًا بالثروة التي حصلها خلال هذه الرحلة من المخطوطات القيمة من بلاد المشرق ، وقد شكل منها نواة مكتبة هامة ، تُعدُّ من أثمن مكتبات هذه الأيام(١٢٧) ، وهي المكتبة التي سوف يتوسع فيها عندما يتولى الإمارة ليشكل منها نواة مدينة علمية في « تقدمة» التي كانت واحدة من مشروعاته لإنشاء جامعة ومكتبة مركزية لولا أن الفرنسيين أحرقوها في صراعهم غير الشريف معه(١٢٨) .

وبعودة عبدالقادر بمكتبته الثمينة من المشرق ، قرر أن يعتزل بجوارها لتحصيل العلم ، فلزم الخلوة حيث عكف على مطالعة كتب العلم والفلسفة ، فدرس رسائل أفلاطون وفيثاغورس وأرسطوطاليس ، وركز في دراسة التاريخ والجغرافيا ، والهندسة والنباتات الطبيعية(١٢٩) .

لكن الواجب الوطني لم يتركه في خلوته ، فقد دارت الأحداث على النحو الذي أشرنا إليه من قبل ، ودعا داعي الجهاد ، وكان عبدالقادر فتى مكتمل الجسم والعقل ، يفيض شجاعة ورجولة وفروسية وإيماناً ، فنفر إلى أداء الواجب جندياً ، حتى اجتمعت كلمة القبائل على إسناد الإمارة إلى والده الشيخ محيي الدين الذي رشَّح ابنه الفتى الشاب (بعد أن هددوه بالقتل إن هو امتنع) فجاءوا بعبد القادر من إحدى مواقع مكافحة الفرنسيين ، فبويع وبدأ رحلة الإمارة الشاقة ، التي سيلمع فيها نجمه مخططاً ومنظماً ومقاتلاً ومفاوضاً ومناوراً ، ويرسم من وراء ذلك صورة ناصعة في سجل الشخصيات البارزة .

٣ - مرحلة الإمارة:

بويع عبدالقادر أميرًا على الجهاد في سبيل الله سنة ١٨٣٢م ، واتخذ من مدينة معسكر في غرب الجزائر عاصمة له ، وحظي بتأييد القبائل الهاشمية ورجال الطرق الصوفية ، ثم أخذ يرتب لاتساع مساحة مؤيديه ، وانحسار مساحة مناوئيه ، حتى يتمكن من تحقيق هدفه في المحافظة على الجزائر حرة عربية مسلمة .

وخلال فترة إمارته (١٨٣٢ - ١٨٤٨م) حقق عبدالقادر انتصارات كبيرة ، حتى في لحظات هزائمه ، وسجلت شخصيته نموذجًا فريدًا في ضرب القدوة بنفسه أولاً في تحمل الأعباء والمشاق والعف عن المكاسب والمال العام والمخاطرة بنفسه قبل أصحابه في ميدان الحرب ، وإظهار الفروسية في الدفاع عن أوليائه والنبل في معاملة أعدائه ، وإظهار الحنكة والبراعة في التنظيم الدقيق لأمور الدولة ومرافقها المختلفة في زمن السلم والحرب ، ووضعه الخطط لتنظيم الجماعات والرقي بها ، ثم إظهار البراعة الدبلوماسية في مفاوضة الأعداء ومناورتهم ، وضرب بعضهم بالبعض الآخر للحصول على أكبر قدر ممكن من حق بلاده الذي يغتصب أمام عينيه ، وتميزت شخصيته إلى جانب ذلك كله بالدماثة والشاعرية وحب الجمال والحرص على صلة الأهل والإخوان ، ومجالسة العلماء وإكبارهم ، مما جعل منه شخصية محبوبة حتى لدى أعدائه الذين احترموه

وقدروه، واكتسب شعبية في بلادهم أكثر من بعض قادتهم الذين حاربوه باسم مصلحة فرنسا .

وسوف نكتفي في عرضنا الموجز هنا بالملامح العامة الدالة على مزايا هذه الشخصية المتفردة دون الدخول في التفاصيل التي يمكن العودة إليها في كتب التاريخ والسير التي اهتمت به، إلا بالقدر الذي يكون الوقوف فيه أمام بعض التفاصيل معيناً على توضيح ملامح الصورة .

لقد أحس عبدالقادر بثقل أعباء ما ألقي إليه من مسئولية منذ اللحظة الأولى، وكان يتمثل مفهوم مسئولية الراعي عن الرعية كما تصوره أقوال الصحابة والسلف الصالح، ومن هذه الناحية كان عبدالقادر، كما يقول الدكتور أبو القاسم سعد الله، صحابيًا متأخرًا، أو كما يقال: «بقية السلف الصالح»[١٣٠]، ومن صور التعبير عن ذلك أن أول عمل قام به بعد أن بويع أنه دخل على زوجته خديجة فقال لها : «إن أردت أن تبقي معي من غير التفات إلى طلب حقك مني فلك ذلك، وإن أبيت إلا أن تطلبي حقك، فأمرك بيدك لأني قد تحملت ما يشغلني عنك»[١٣١]، فكان أن أكدت له أنها شريكته في الجهاد كما أنها شريكته في الحياة، وذلك موقف يذكر بمواقف الراشدين من أمثال عمر بن الخطاب وعمر بن عبدالعزيز من زوجاتهم بعد الحكم .

ولكن اللافت للنظر مسارعة عبدالقادر فور تولي الأمر بالحرص على تطبيق نظام مدني أقرب إلى نظام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر، في بلاد كان يسود فيها النظام القبلي، فقد اتخذ عاصمة له هي معسكر، واختار عَلَماً جديدًا للإمارة من اللون الأخضر، يتوسطه اللون الأبيض، وقد رسم عليه باللون الذهبي : «نصر من الله وفتح قريب، ناصر الدين عبدالقادر بن محيي الدين»، ثم شكل «مجلس الشورى» المكون من أحد عشر عضوًا من كبار العلماء والأعيان، يمثلون المناطق المختلفة، وجعل على رأسهم قاضي قضاة الجزائر، وألف حكومة كانت تُعد من أوائل الحكومات المنظمة في العالم العربي[١٣٢]، وقد تشكلت وزارته من رئيس للوزراء، وكان يقوم

بهذه المهمة الأمير عبدالقادر، ونائب للرئيس، ووزير للخارجية، ووزير للأوقاف، ووزير الأعشار والزكاة، ووزير خزينة المملكة، ووزير الخزينة الخاصة، وبعد الوزراء يأتي الكتبة وهم ثلاثة، ثم الحاجب، وإلى جانب هذه المجالس الثابتة جعل هناك مجالس مفتوحة تتمثل في علماء الأمة الذين كان يستفتيهم عبدالقادر فيما يعرض له من أمور، ويتلقى آراءهم مكتوبة، ولم يكن يقف عند علماء الجزائر وحدهم، بل كان يراسل علماء المغرب كذلك . وقد أفاده ذلك في تثبيت أركان إمارته، فإلى جانب الاستنارة بالآراء في إقامة العدل، حمته تلك الآراء من إرجاف المرجفين، وبخاصة بعض الطرق الصوفية التي كانت تعارضه أحياناً بحجة عدم الالتزام بالآراء الدينية، فكان في فتاوى هؤلاء العلماء حماية له، وإبطال لحججهم، وجمع لقلوب الناس حوله .

وفي مجال التنظيم الاقتصادي، كان يدرك عبدالقادر في حالة حرب الإبادة التي تشنها فرنسا على شعبه أهمية حرب « القوت » له ولأعدائه، فكان يحاول في وقت واحد أن يؤمن القوت الضروري لأتباعه، وأن يحرم أعداءه من مزايا سهولة التعامل مع أبناء البلاد، ويذكر عبدالقادر خطته في الأمن الغذائي، فيقول : « ولم تكن الاحتياطات تكفي لتموين جيشي في كل المجالات التي دعاه واجب الحرب للعمل فيها، لذلك أمرت تفادياً لوضع حمل جديد على الأهالي بإقامة مخازن للحبوب تحت الأرض في كل ولاية، وكانت هذه المخازن، التى كانت تحت مسئولية قائد كل قبيلة، والتي كان العدو لا يستطيع العثور عليها، تحتوي على الحبوب التي تدفع كعشور . . . وبهذه الطريقة برهنتُ للعرب الذين من طبيعتهم الشك، أنني لم آخذ شيئًا من الضرائب لمصلحتي الشخصية، لقد جعلتهم يدفعون للصالح العام، فأجابوني، والواقع أن هذه المخازن هي التي أجَّلَتْ سقوطي، فعندما جردت من مخازن تمويني، أصبحت مضطرًا إلى فرض مطالب جديدة على القبائل، ولما شعرت هذه القبائل بالضغط الشديد من الجهتين ارتخى حماسها للجهاد »[١٣٣] .

والواقع أن الخطة في غاية الدقة والذكاء، فهي تجمع زكاة العشور من ناحية، وتطمئن دافعيها إلى أنها مختزنة تحت أقدامهم هم، تشكل قُوتَهم الضروري في الأزمات من ناحية أخرى، فيتحمسون لدفعها ويقومون بحراستها وإخفائها عن أعين الفرنسيين الذين يغيب عنهم سر صمود هذه القبائل، وفي الوقت نفسه يخف عن كاهل الأمير عبء توفير القوت لهم، فلا يفرض عليهم ضرائب إضافية. ويضاف إلى ذلك كله حرصه على أن ينزع الشك من نفوس «العرب» في طمع الولاة والحكام في الإثراء الشخصي من خلال الحكم، فما يدفعونه يحتفظون به لقوت أولادهم، فتتولد لديهم الثقة ويسلس قيادهم، ويستسلمون لأوامر الأمير.

ولقد كان عبدالقادر شديد التعفف عن المال العام، وظل ينفق على نفسه وبيته من أملاكه الخاصة القليلة بعد تولي الإمارة، وكان يقول[١٣٤]: «لم أمَسّ قط أي شيء مما أعطاني العرب للمصاريف العامة، حتى اللحظة التي وضع فيها الفرنسيون أيديهم على أملاكي القليلة، وعندئذ لم آخذ إلا ما كان ضرورة مطلقة، فملابسي كانت تصنعها نساء بيتي، ودخلي القليل كان يكفي لحاجات أسرتي، بل حتى الفائض القليل الذي ترك لي كنت أصرفه في مساعدة الفقراء والمساكين، وبالأخص المحتاجين من أصحابي في السلاح الذين كانوا قد خرجوا أثناء الجهاد.. وكل مواردي في الحقيقة كانت مكرسة فقط لخدمة الصالح العام، وعندما استؤنفت الحرب ١٨٣٩ دعوت العرب لمنحي قرضًا كبيرًا غير أنهم استجابوا ببطء، وفي الحال بعت في المزاد كل مجوهرات عائلتي في أسواق معسكر معلناً على الملأ أن دخلها سيرسل إلى الخزينة العامة، فجاء القرض حينئذ بسرعة».

كانت هذه فلسفة الأمير عبدالقادر في توجيه الدخل، وتأمين القوت، وعفة اليد، واكتساب الثقة، وفي المقابل فقد حاول أن يضيق الخناق على أعدائه في المعاملات الاقتصادية مع الجزائريين ما وسعه ذلك، فكان يضرب على جنودهم لوناً من الحصار الاقتصادي، فيمنع القبائل من التعامل معهم والبيع لهم والشراء منهم، ويطلق

على من يكسر هذا الحصار «المتنصرين»(١٣٥) إشارة إلى خروجهم على الإسلام واعتناقهم النصرانية، ويسانده في هذا الإطلاق فتاوى العلماء الذين يشكلون مجلس الشورى أو ينتشرون في أرجاء البلاد وحتى خارجها، وكان لهذه الفتاوى ولتلك القرارات أثرها الشديد على الفرنسيين، فقد « أخذ القائد الفرنسي في وهران في تجميع بعض الشيوخ من الأهالي المقيمين حول المدينة، واستعمل في ذلك الترغيب والترهيب وشراء الذمم، وذلك لاستخدامهم في الحرب ضد عبدالقادر، وعقد معهم بعض الاتفاقات الخاصة بالخدمة في صفوف الفرنسيين وتقديم المؤن والرجال، وذلك نظير المرتبات والحماية الفرنسية، فما أن سمع الأمير بذلك حتى طلب إلى هذه القبائل أن تأتي صوب الجنوب، وكان عبدالقادر يهدف إلى قطع الصلة بين الفرنسيين والأهالي، ويمنع عن الفرنسيين كل عون يحصلون عليه من الأهالي، ويؤمن على دولته بإقامة منطقة محرمة خالية من السكان بينه وبينهم(١٣٦) .

وإلى جانب البراعة التي أبداها الأمير في مجال التنظيم الإداري، والتخطيط لاقتصاديات الحرب، وإظهار الترفع والعفة أمام المال العام، فقد أظهر كذلك براعة التخطيط العسكري في محاولته لبناء جيش حديث في حدود ما أتيح له من ظروف وإمكانات وينبغي - لتقدير أهمية ما فعله الأمير - أن نتذكر ما كان عليه الحال عند دخول الفرنسيين إلى الجزائر، فقد انهارت قوة الإنكشارية الصغيرة غير المتحمسة، ورضيت من الغنيمة بالإياب سالمة إلى مرافئ خارج الجزائر، وبقيت قوات القبائل غير المنظمة يصعب الاعتماد عليها في وضع أي خطة لمواجهة جيش حديث منظم، كان يُعد من أقوى جيوش الدنيا في ذلك العصر .

ولقد بلغ به الاهتمام في وضع أسس تنظيمية للجيش أنه وضع مؤلفات حول التنظيم العسكري طبعت في فترة مبكرة من جهاده، وكان منها الكتاب الذي وضعه بعنوان « وشاح الكتائب وزينة الجيش المحمدي الغالب» والذي وضع فيه الأسس والمبادئ لنظام الجندية الجديد،

وكذلك طبع له بالفرنسية في سنة ١٨٤٨م، كتاب جمع بعض أشعاره ونظمه العسكرية، وصدر عن دار النشر «هاشيت» وهي من أشهر دور النشر الفرنسية التي ما تزال قائمة وكان عنوان الكتاب : . Poesie d'Abdel - kader, les reglements militaires. libraire Hachette, 1848

«أشعار عبدالقادر ونظمه العسكرية»، وقد طبع في باريس على حجر على القاعدة المغربية، ويتألف من ستين صفحة، وله مقدمة باللغة الفرنسية تتألف من ثماني صفحات[١٣٧] .

وقد عمل على تزويد الجيش بالأسلحة، ولجأ في ذلك إلى كل الطرق المتاحة، بما في ذلك الاتفاق مع فرنسا في بعض مراحل الهدنة بين الصراعات على تزويده ببعض الأسلحة، بل حاول إقامة صناعة للسلاح على النحو الذي فعله محمد علي في مصر، لكن الظروف لم تساعده على ذلك[١٣٨]، وعلى الرغم من أن العدو لم يمهله فترات طويلة لكي ينظم جيشه كما يريد، فقد استطاع أن « يقسمه إلى ثلاث فرق : مشاة، وخيالة، ومدفعية، ووحد زيَّه، وأصدر القوانين العسكرية التي يتوجب على الجندي التمسك بها، ويعاقب عقاباً صارمًا وشديدًا إذا ما حاد عنها، وكان قادة الجيش يتمتعون برتب عسكرية مرموقة، ولابد للجندي أن يتخطى في صعوده الدرجات التالية : جاويش : يرأس ١٢ جندياً، رئيس الصف : يرأس عشرين جندياً، السياف : يرأس ١٠٠ جندي، الآغا : يرأس ١,٠٠٠ جندي، وعين لكل آغا أو سياف كاتباً يتولى شئون الحسابات والرسائل والتقارير، ويشرف على توزيع الطعام والرواتب الشهرية على الجند[١٣٩]، ولكي يتميز الرئيس عن المرؤوس، منح الضباط حسب رتبهم علامات من الذهب والفضة والجوخ الأحمر . . . وكانت أوسمة الفخر والشرف تمنح لمستحقيها في حفل كبير يحضره الأمير أو خليفته، وتعزف فيه الموسيقى العسكرية . . وتم وضع نظام دقيق للرواتب الشهرية والماء والغذاء، إلى جانب المستشفيات المتنقلة التي كانت تلازم الجيوش في تحركاتها، ويقوم على شئونها أطباء جزائريون مهرة يساعدهم ممرضون عسكريون »[١٤٠] .

إن هذا التنظيم العسكري الحديث كان يسانده شيء آخر على درجة بالغة الأهمية، ويتمثل في القدوة الحسنة بتقديم نموذج للفروسية والبطولة، وفي تقوية الروح المعنوية من خلال تحميس الجنود وشدة الاختلاط بهم، وقد ضرب عبدالقادر أمثلة رائعة في المجالين من خلال كونه بطلاً للسيف واللسان معاً عَبْرَ فروسيته وشعره. كان عبدالقادر منذ شبابه المبكر قد تدرب على فنون الفروسية والقتال، وأبدى فيها مهارة هائلة، وساعده قلب شجاع، وإيمان ديني عميق، وتمسك شديد بالدفاع عن أمته، والمؤرخون الذين عاصروه عن قرب، وشاهدوا بطولاته، وجلسوا إليه، يقدمون صورة شبه أسطورية عن قدراته الخارقة في مجال الفروسية، يقول المؤرخ البريطاني هنري تشرشل الذي كتب سيرة عبدالقادر في حياته: «كان لا يدانيه أحدٌ فروسية، ولم يكن عبدالقادر فارساً مهيباً فحسب، بل إن تفوقه المدهش في كل متطلبات الفروسية التي توجب العين القوية، واليد الثابتة، والرجولة الحقة، كان حديث كل أولئك الذين عرفوه، فقد كان يلمس كتف فرسه بصدره، ويضع إحدى يديه على الفرس، ثم يقفز إلى الجانب الآخر، أو أنه كان يدفع الفرس إلى أكبر سرعة ممكنة، ثم ينزع قدميه عن المهماز، ويقف على السرج، ويطلق النار على هدفه بدقة عجيبة، وبلمسته الخفيفة الماهرة يثني الفرس العربي المدرب ركبتيه، أو يمشي مسافات على رجليه الخلفيتين، بينما تضرب قائمتاه الأماميتان، أو يلوح ويقفز بهما كالغزال . . . «وخلال مناسبات كثيرة مليئة بالخطورة والمبادرة، استعمل فيها عبدالقادر سيفه البكر، أدت شجاعته وفروسيته لا إلى الثناء عليه فقط، بل الإعجاب المنقطع النظير به، فقد بدأ العرب ينظرون بتقديس خرافي إلى رجل يتمتع بشخصية وسيمة، ويتقدم بلا خوف حيثما هدده الخطر، فهو مرة يمرق من صفوف الرماة الأعداء، ومرة يطلق النار في شكل تربيعي، ويكتسح حربات البنادق بسيفه، وأخرى يقف دون حراك مشيرًا بامتعاض إلى قنابل المدافع وهي تئز حول رأسه، وإلى القذائف وهي تنفجر تحت قدميه»(١٤١).

لقد ارتسمت لعبد القادر الفارس صورة مهيبة أسطورية لا في عيون جنوده فحسب، وإنما في عيون الأوربيين أنفسهم، وبخاصة الإنجليز الذين كانوا يتابعون بشماتة ما يفعله هذا البطل المغوار بأعدائهم الفرنسيين، ويسخرون من الإشاعات التي يطلقها الفرنسيون، معبرين عن رغباتهم الدفينة بأن عبدالقادر قد قتل في إحدى المعارك، وقد سخرت مجلة « بانش» وجريدة « التايمز» اللندنية في أكتوبر ١٨٤٧م من إشاعات الفرنسيين، وطمأنتهم بأن البطل له أكثر من الأرواح السبعة التي تمتلكها القطط : « إنه كالعملاق القديم الذي قيل مرارًا بأنه قد قتل، حدث عن القط، لماذا تعد حياته لا شيء إلى جانب حيوات عبدالقادر، أو على السهولة التي يستطيع بها دائمًا أن يسقط من ظهر جواده على قدمه، كم من مرة ترك بلا جواد، ومع ذلك وبحيلة ما، فهو دائمًا أكثر شدة عندما لا تبقى له قدم يقف عليها »(١٤٢) .

إن هذه الصورة الجميلة التي ترسمها أقلام المؤرخين والصحفيين الأوربيين، نجد معادلاً لها في اللوحات الشعرية الصادقة التي رسمها عبدالقادر نفسه، وامتزج في بعضها روح التضحية والبطولة والفروسية بمخاطبة الأنثى الرمز الذي يتباهى أمامه الفارس العربي ببطولاته، يقول في إحدى قصائده(١٤٣) :

تسائلني أمّ البنين وإنّها
لأعلم مَنْ تحت السماء بأحوالي
الم تَعْلمي يا ربَّة الخدر أنّني
أجلّي هموم القوم في يوم تجوالي
وأغَشى مضيق الموت لامتهيبًا
وأحْمي نساء الحيّ في يوم تَهوالِ
إذا ما لقيتُ الخيل إنّي لأولٌ
وإنْ جال أصحابي فإني لها تالِ

أدافعُ عنهم ما يخافون من ردىً

فيشكر كلُّ الخلق من حُسن أفعالي

وأورد رايات الطعان صحيحةً

وأصدرها بالرمل تمثال غربالِ

ومِنْ عادة السادات بالجيشِ تحتمي

وبي يحتمي جيشي وتُحرس أبطالي

وبي تُتَّقى يوم الطعان فوارسٌ

تخالينهم في الحرب أمثال أشبالِ

إذا ما اشتكتْ خْيلي الجراح تحمحماً

أقول لها صبراً كصبري وإجمالي

وأبذلُ يوم الروع نَفْساً كريمةً

على أنّها في السلم أغلى من الغالي

وعنّي سلي جيش الفرنسيس تعلمي

بأنَّ مناياهم بسيفي وعَسَّالي

سلي الليل عنّي كم شققتُ أديمَهُ

على ضامرِ الجنبين معتدلٍ عالِ

سلي البيد عنّي والمفاوز والرُّبى

وسَهْلاً وحَزنًا كم طويتُ بترحالي

فما همَّتي إلا مقارعةُ العدا

وهزميَ أبطالاً شدادًا بأبطالي

والقصيدة مع صدقها ودلالتها على فروسية صاحبها وشجاعته تعكس أصداء القصائد القديمة في فخر الفرسان في مثل هذه المواقف، فهي من حيثُ الإيقاع الموسيقي تذكر بلامية امرئ القيس:

ألاعِمْ صباحاً أيّها الطلل البالي

وهل يَعِمَنْ مَنْ كان في العصر الخالي

والتي يرد فيها قوله :

ولم أشهدِ الخيل المغيرة بالضحى
على هيكلٍ عبل الجُزارة جوّالِ
فلو أنّ ما أسعى لأدنى معيشةٍ
كفاني ولم أطلبْ قليلٌ من المالِ
ولكنّما أسعى لمجدٍ مؤثَّلٍ
وقد يُدرك المجد المؤثَّل أمثالي

وتذكر بعض الصور الواردة فيها ببعض صُور معلقة عنترة ، وهي قائمةٌ كذلك على مخاطبة الأنثى (ابنة مالك) والافتخار أمامها بالبطولة :

هلا سألتِ الخيلَ يابنةَ مالكٍ
إنْ كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي
يُخْبركِ مَنْ شهد الوقيعة أنّني
أَغْشى الوغى وأعفُّ عند المغنمِ

وقائمة كذلك على الاعتزاز بأنه فارس يتقي به الأبطال الآخرون أسنة الرماح :

في حومة الحرب التي لا تشتكي
غمراتها الأبطال غير تغمغمِ
إذ يتّقون بيَ الأسنّة لم أخمْ
عنها ولكن لا تضايق مقدمي

وهي صورة تذكر بها هنا الصورة الواردة في قوله :

وبي يتّقي يوم الطعان فوارسٌ
تخالينهم في الحرب أمثال أشبالِ

أما الحصان الذي يشتكي لصاحبه في المعركة فهو مشترك هنا وهناك ، فعنترة يقول في صورته المشهورة :

فـــــــازورَّ مِنْ وقع القنا بلبـــــــانِهِ
وشكا إليَّ بعـــــبـــــرةٍ وتحـــــمـــــحمِ
لو كـــان يَدري مـــا المحـــاورة اشـــتكى
ولـــكـــان لـــو عـــلـــم الـــكـــلام مُـــكـــلّـــمـــي

وعبد القادر يقول :

إذا ما اشتكتْ خيلي الجراح تحمحماً
أقول لها : صبراً كصبري وإجمالي

لكن مثل هذا التشابه هنا أو هناك متوقع في مثل مناخ هذا العصر الذي كانت موجة تقليد الأدب القديم فيه ، هي البداية الصحيحة للوصول إلى مرحلة النهضة فيما بعد .

وعبد القادر لا يكتفي في شعره بالاعتزاز بنفسه فارساً مقداماً ، ولكنه يعتز كذلك بجنوده الأبطال الميامين ، ويرسل إليهم إن ابتعدوا عنه في مهام الجهاد قصائد التحية والشوق وشد الأزر ، ويبدو أسلوبها وكأنه مراسلات بين الأصدقاء والأحبة ، و « قد أرسل مرة بقصيدة طويلة تبلغ زهاء خمسين بيتًا إلى جيوشه في جبال «جرجرة» للشكر والتشجيع ، وكان الأعداء قد أرجفوا بموته ، فلم يعبأ بذلك ، واستمر يجاهد وينظم الشعر »(١٤٤) .

وهو يبدأ قصيدته إليهم على النسق التقليدي ، فيحمل ريح الجنوب إليهم التحية والسلام ، ويشكو من أن جفنيه قد فارقهما المنام ، وقد أصبح مشتاقًا وقد عز اللقاء إلى مجرد لقاء طيف الأحبة :

مـــاذا يضـــرّ أحـــبّـــتي لو أرسلوا
طيف المنام يزورني بتـــــمـــــثّلِ
كلّ الذي ألقـــاه في حـــيف الهـــوى
ســـهلٌ ، ســـوى بَيْنِ الحـــبـــيب الأفـــضلِ

كــــيف التـــــصـــــبّـــــر عنـهـمُ وهـمُ هـمُ

أربـابُ عـــــهــــدي بـالـعــــقـــود الـكُمَّلِ

وبعد هذه المقدمات يخلص إلى مدحهم والثناء عليهم :

هــم بــالمـديــح أحـقُّ لـكـن ربّــمـــــــــــا

ضـــاعتْ حـــقـــوق بـالـعـــدا والـعُـــذَّلِ

إنْ غـــيـــرهم بالمال شحَّ ومــا سَـــخـــا

جــــــادوا بـبــــــذل الـنفس دون تـعـلّـلِ

البـــاذلون نفـــوســـهم ونفـــيـــســـهُمْ

فـي حـبّ مـــــــالـكنـا الـعـظـيـم الأجـلـلِ

الصـــادقـــون الصـــابرون لدى الوغـى

الحـــــامـلـون لكلّ مــــا لَمْ يُـحْــــمَـلِ

مــــا منـهـم إلا شـــــجــــاع قـــــارعٌ

أو بـارع فـي كـلّ فـــــعـل مُــــــجْـــــمَـلِ

ثم يلجأ إلى أسلوب التكرار لكي يعدد مزاياهم في نسق استعراضٍ موسيقي، يدفع نفوس الجنود إلى الاعتزاز والزهو والرغبة في بذل المزيد، وهو يعتمد في التكرار على أسلوب « كم» الخبرية الدالة على التكثير، فيرددها نحو عشرين مرة في مقطع صغير إشارة إلى كثرة مزاياهم وتعددها :

كم نافـســوا ، كم ســايروا ، كم ســابقــوا

مِنْ ســــابـق لفـــضـــائل وتَـفـــضّلِ

كم حـــاربـوا ، كم ضـــاربـوا ، كم غـــالبـــوا

أقـــــوى الـعـــــداة بكـثــــرة وتمـوّلِ

كم صــــابـروا ، كم كـــابـروا ، كم غـــادروا

أعـــتـى أعـــاديـهم كـــعـــصف مـــؤكلِ

كم جـــــــــاهـدوا ، كـم طـاردوا ، وتجـلّـدوا
لـلـنـائـبـــــات بـصــــــارم وبمِـقْـــــوَلِ
كم أدلجــوا ، كم أزعــجــوا ، كم أســرجــوا
بتـــــســـــارع للمـــــوت لا بتـــــمـــــهّلِ

وعلى هذا النحو تسير نغمة تشجيعه لجنوده وتعديده لمزاياهم ورفعه لمعنوياتهم، مما يترك أفضل الأثر في نفوسهم، ويمدهم بطاقة روحية لا تقل عن الطاقة المادية في أيديهم، وبخاصة أنه يختم القصيدة بالدعاء لهم بالحفظ والرعاية :

يــاربِّ ، يــاربَّ الــبــــــــــرايــا زِدْهــمُ
صـــــبـــــراً ونـصـــــراً دائـمًـــــا يـتـكـمَّلُ
يـا ربِّ يـا مــــــولايَ وابـقــــــهـمُ قـــــذىً
فـي عـيـن مـن هـو كـــــــافــــــر بـالمرسـلِ
وتجـــــاوزنْ مــــــولايَ عـن هـفـــــواتـهـمْ
والـطـفْ بــهـم فـي كـلّ أمـــــــــر مُـنْـزَلِ

إن هذه المهارة الفائقة في تنظيم الجنود وتعبئتهم إلى جانب شجاعة القائد وفروسيته، وضربه المثل الحسن في الإقدام والتضحية، كل هذا كان من شأنه أن يساعد الأمير عبدالقادر في تحقيق الانتصارات العسكرية المتتالية على فرنسا بالرغم من التفاوت الكبير في العدد والعُدة والخبرة العسكرية .

ففي العامين الأولين لتولي عبدالقادر الإمارة، اعتمد على شن حرب العصابات والحصار الاقتصادي ضد الفرنسيين، ومحاصرتهم في وهران ومستغانم، « وكادت الجيوش الجزائرية تخنق القوات الاستعمارية داخل الحصون لو لم يمل القائد الفرنسي دي ميشيل إلى المراوغة وطلب الصلح»[١٤٥] ، وأوعز إلى عبدالقادر بأن يبدأ بطلب الهدنة لكي يقبلها الفرنسيون، وغلف إيعازه بالتهديد الخفي بقوة فرنسا الهائلة، فكان رد عبدالقادر عليه قوياً وواضحاً : « إن ديننا يمنعنا من طلب الصلح ابتداء، ويسمح لنا

بقبوله إذا عرض علينا، وإن المفاوضة التي تطلبونها يجب أن تكون مبنية على شروط محترمة منا ومنكم، ويرد على تلميحه بقوة فرنسا قائلاً: «متى خرجتم من وهران مسافة يوم أو يومين، يظهر للعيان من يستحق الفخر منا»(١٤٦).

وكان من نتيجة ذلك توقيع الاتفاقية التي عرفت باسم القائد الفرنسي «دي ميشيل»، والتي تم فيها اعتراف فرنسا رسمياً بإمارة عبدالقادر على أجزاء كبيرة من الأراضي الجزائرية، وكان الأمير قد أظهر براعة ديبلوماسية أثناء التفاوض، حين أشرك في المفاوضات الحاكم الفرنسي في الجزائر، ولم يكتف بمجرد التفاوض مع القائد العسكري الذي كان يرغب في أن يقتصر الأمر عليه وحده، ولم يشترك هو في التفاوض مع القائد العسكري، بل أرسل إليه وزير خارجيته الحاج الميلود بن عراش، واحتفظ لنفسه بحق التصديق على المعاهدة هو وملك فرنسا، لينفي فكرة التبعية، ويؤكد استقلال الشخصية(١٤٧).

ولكي يضمن الوصول إلى نتائج مشرفة، واصل الضغط والحصار حتى يمحو من نفس القائد الفرنسي ما جاء في رسالته من عبارات التهديد بالقوة «فكاد الجوع يفتك بالفرنسيين المحاصرين في المدن والقلاع، ويجد دي ميشيل نفسه مضطرًا إلى التراجع في لهجته، فيكتب رسالة يقول له فيها: «إذا كان سموكم يود أن نتخابر في أمر انعقاد الهدنة، فأنا على أتم استعداد لذلك، ومع الأمل أنه يمكن التوصل إلى معاهدة محترمة، يتوقف فيها سفك دماء أمتين، شاءت الإرادة الإلهية أن لا تكونا تحت سلطة واحدة» وقد قضت شروط الهدنة وقف الحرب بين الطرفين، وكفالة حرية القيام بالشعائر الإسلامية في المناطق الواقعة تحت الاحتلال، وعودة العلاقات التجارية بين المدن الجزائرية، بما يعني فك الحصار عن الفرنسيين، وتعيين كل طرف ممثلاً له لدى الآخر، وقد وقع عبدالقادر الاتفاقية مع الحاكم الجزائري في مدينة وهران في فبراير سنة ١٨٣٤م، ورفعت إلى الحكومة الفرنسية للموافقة عليها، فوافقت على مضض،

ويبدو أن كلا الطرفين كان يرى في الاتفاقية هدنة لالتقاط الأنفاس، وإعادة ترتيب الأوضاع، وقد استغلها الأمير فعلاً لمد نفوذه في بلاد المغرب الأوسط، وإخضاع القبائل التي لم تكن قد دخلت في طاعته، وقد هزمها في موقعة قرب «تلمسان» سنة ١٨٣٤م، وكان من الطبيعي أن يتطلع بعد بسط نفوذه على غرب الجزائر إلى الشرق، وإلى العاصمة الجزائر، فكان تحرك الفرنسيين ليحولوا دون انضمام القبائل إليه بعد جمعها في معاهدة التينة سنة ١٨٣٥م، وإضفاء الحماية الفرنسية عليها، مما اعتبره عبدالقادر خرقاً للمعاهدة، وبدأت بوادر العودة إلى الصراع المسلح، وظنت فرنسا أنها فرصة لتثبيت صورة المهابة التي اهتزت قليلاً في معاهدة دي ميشيل، فخرج الجنرال تريزيل - الذى كان قد حل محل دي ميشيل - في قوة كبيرة من ٥,٠٠٠ من المشاة وفرق من الخيالة من وهران « يريد أن يوقع بقوات الأمير عبدالقادر، فعبأ الأمير قواته، والتقى بقوات تريزيل، وألحق بها هزيمة منكرة، وأجبرها على التراجع صوب وهران، لكن لحقت بها قوات الأمير عند مجاز نهر هبرة في المنطقة المعروفة بالمقطع، حيث أوقع بها هزيمة منكرة، فقُتِل عدد كبير من القوات الفرنسية (نحو أربعة آلاف)، وغرق الكثيرون في النهر، وغنم الأمير الكثير من العجلات الحربية وغيرها من الذخائر والمدافع، واستطاع تريزيل، وبعض ممن بقي على قيد الحياة من رجاله، التسلل إلى ساحل البحر حيث هربوا إلى أرزيو »[١٤٨] .

وكان لهذا الانتصار الكبير دويّه الهائل في داخل الجزائر وخارجها، فلقد كان في الواقع يشكل أولى النتائج الكبرى لكل مراحل الإعداد والتنظيم والتعبئة التي ساندتها قوة الإيمان بالحق وصلابة الرجال وشجاعة القائد وبعد نظره، ولعله من هذه اللحظة، حفر اسم عبدالقادر في صفحات كبار الرجال على المستوى المحلي والإقليمي والدولي، واستمدت الشخصية العربية الإسلامية في الجزائر، بل في كل مكان، قوة دفع لمقاومة ما يحيط بها أحياناً - بخاصة في عصور الوهن - من عوامل إحباط من شأنها أن تفتّ في كثير من السواعد .

وقد تتابعت الانتصارات وألوان البراعة التي تجلت في شخصية عبدالقادر وهو يقود معارك السلم والحرب في فترة الإمارة، ولا يتسع المجال لكي نقف أمامها جميعًا، وذلك على أية حال مفصل في كثير من المصادر والمراجع التي نشير إليها في هوامش هذا البحث، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى بعض المواقف التي تُلقي المزيد من الضوء على الشخصية المتميزة التي نتحدث عنها .

ومن المواقف الجيدة التي تثبت المقدرة الفائقة لعبد القادر على معالجة الموقف بكل ما يتطلبه من أساليب الكر والفر والمناورة والالتحام والابتعاد والحصار الاقتصادي، موقفه أمام إصرار الفرنسيين على احتلال مدينة «معسكر» عاصمته وتدميرها للقضاء عليه .

وكانت الفكرة الفرنسية قد اختمرت نتيجة للسمعة المتزايدة للأمير عبدالقادر، لا باعتباره مقاومًا عنيدًا فحسب، بل باعتباره رجل دولة يسعى لإقامة دولة عربية إسلامية في الجزائر، في الوقت الذي يعلن فيه الخطاب الرسمي الفرنسي أن الجزائر تابعة لفرنسا، وأن سكانها رعايا في أفضل الأحوال إن لم يكونوا مجرد أدوات لتحقيق طموحات المدّ الاستعماري الرأسمالي آنذاك، وكانت مظاهر إقامة الدولة تتشكل، فالأمير معترف به وهو يسيطر على نحو ثلثي الجزائر، والجيش منظم، والحكومة قائمة، ومجلس الشورى قائم، والبلاد مقسمة إلى ولايات تدار بأحكام، والعَلَمُ له طابعه الخاص، وهنالك سعي لإصدار عملة محلية من خلال حرص الأمير على طلب إنشاء مصانع لسك النقود(١٤٩)، وكلها مظاهر استقلال تسير في الاتجاه المضاد للخطط الفرنسية بترسيخ التبعية ومحو الشخصية القومية .

وقررت فرنسا أن تبدأ من نقطة النهاية، أن تحتل العاصمة «معسكر»، وتستولي على مقاليد الأمور فيها وعلى جهازها الإداري والتنظيمي، وتشل حركة سكانها فينتهي رمز الدولة، وكانت قد أعدت خطة لذلك، قاد حملة تنفيذها ولي عهد فرنسا نفسه « دوق دورليان»، وصحبته قوات ضخمة جمعت من «المجرمين والمساجين

والشحاذين والمغامرين . . وكانت الأوامر مشددة لاحتلال العاصمة الثانية للدولة الجزائرية، ظناً منها أنها ستضرب الجزائريين ضربة قاصمة في حال دفاعهم عن معسكر، واعتقدت أنه باحتلال عاصمة الأمير لابد وأن تنهار القوى المعنوية والدفاعية للشعب الجزائري»[١٥٠]، وتنبه عبدالقادر لهدف الخطة، فقرر أن يفوت الفرصة عليهم، فأعد خطة مضادة لإخلاء المدينة تمامًا قبل وصول الفرنسيين إليها، وجعل قواته تناوشهم لكي تؤخر وصولهم ريثما يهيئ مكاناً آمناً لسكان المدينة، وتم ذلك في سرية تامة بعيدًا عن عيون الجيش الغازي، وقد «ترك الأمير عاصمته بمجرد اقتراب الفرنسيين منها، وأخذ معه الأهالي، ودمر المنشآت حتى لا يفيد منها الأعداء، ودخل الفرنسيون مدينة معسكر لكي يجدوها مهجورة تمامًا، وزاد هطول الأمطار مما اضطرهم إلى الجلاء عنها بعد ثمان وأربعين ساعة، وما إن خرج الفرنسيون منها حتى عاد إليها العرب، وكان هذا فشلاً واضحًا للماريشال»[١٥١] .

ولم تكن هذه نهاية المطاف في مواجهة الثور الهائج الذي وجد نفسه ينطح بقرونه في الهواء، فيصاب بالدوار بدلاً من أن يقضي على غريمه كما كان يتوقع، ويبدو أن القائد الفرنسي أراد أن يغطي على فشله بإحداث انتصار سريع في مكان آخر، فعقد العزم على التوجه إلى تلمسان ليصنع بها ما لم يتمكن من صنعه بمعسكر، وبسرعة خارقة تمكن الأمير عبدالقادر من إنقاذها أيضًا بنفس الخطة، وأخلى ما فيها من سكان ومتاع ثم «التحم الأمير بقوات كلوزيل خارج المدينة، ودارت الدائرة على الجيوش الاستعمارية، فالتجأ كلوزيل إلى قلعة كان يختبئ فيها بعض الخونة المنحدرين من أصل تركي ، وبقي داخلها ثلاثة أيام، ثم عاد فخرج منها، واشتبك مع الأمير في حرب سجال، تمكن بعدها من دخول تلمسان، وفرض على من تبقى فيها من أهلها ضرائب باهظة، ثم غادرها إلى وهران بعد أن خلف فيها حامية قادرة على الدفاع عنها، وما كاد يصل وادي «عوشية» حتى اعترض سبيله الأمير بعد أن أرغم على تبديل طريقه، وعاد ليسلك الطريق الساحلية . . . وهناك حاصره الأمير طيلة شهرين كاملين مما

اضطره إلى الاستعانة بحاكم وهران الذي أمده بسفن حربية تمكنت من إنقاذه مع من بقي من رجاله »[١٥٢] .

وهكذا كان عبدالقادر يستطيع أن يحسن المناورة بما يملك من عدد وعدة أمام جيوش تتفوق في كل شيء ، ولكنه يعول على شجاعة رجاله وقوة بأسهم ، وكان دائمًا يطلب من أعدائه أن يرسلوا فريقاً محايداً يحصي جنوده عدداً ، وأن يرسلوا إليهم ضعفهم من الفرنسيين ، أي أن يواجه كل رجل رجلين ، ويعلن أنه واثق من النصر في هذه الحالة على ضعف عدد جنوده ، بل إنه كان في بعض رسائله إليهم يقترح أن يبارزه قائد جيوشهم أو ابن ملكهم رجلاً لرجل ومن كتب له الغلبة سلم له خصمه بالنصر وتم حقن دماء الآخرين .

ومن الطبيعي أن تكون هذه المقترحات كلها – في نظر الفرنسيين – خيالات فارس عربي متمسك ببقايا التقاليد القديمة ، على حين أنهم يرون أن كل شيء مبرر في سبيل تحقيق الهدف ، لكن ذلك لم يدفع عبدالقادر إلى التخلي عن نبله في حالات انتصاراته وانكساراته معاً ، مما دفعهم في نهاية المطاف إلى إجلال هذا السلوك والإشادة به ، لكن ذلك لم يمنعه أيضًا من أن يؤلمهم كما آلموه هو وشعبه ، وكان من مظاهر ذلك حصاره لهم في تلمسان بعد محاولات كلوزيل التدميرية الفاشلة « فقد ظل الأمير محاصراً تلمسان تسعة أشهر كاملة ، قطعت خلالها الرسائل والمواصلات بينها وبين وهران والجزائر ، ويذكر المؤرخون أن الفرنسيين اضطروا إلى أكل الفئران والقطط ، وفي بعض الأحيان كان يتعذر عليهم العثور على هذه الحيوانات . . وتظهر حقيقة الحياة داخل تلمسان من رسالة كافينياك قائد الحامية الاستعمارية حين قال : لقد كنت أشتري القط الواحد بأربعين فرنكًا ثمناً لقوتي »[١٥٣] .

ولم يكن من الممكن للإمبراطورية الفرنسية أن تتحمل أكثر من هذه الهزائم المريرة المتتالية التي دوت أصداؤها في كل أرجاء أوروبا والعالم يومئذ ، وأصبح الجيش الإمبراطوري موضع السخرية من أعداء فرنسا ومنافسيها ، وعلى نحو خاص في

إنجلترا، وأصبحت هزائم الجزائر موضع مناقشات البرلمان الفرنسي المستمرة ومقالات الصحف المحلية والدولية، وجربت فرنسا سياسة تغيير القواد وتغيير الخطط، كل ذلك ومكانة الأمير عبدالقادر تتألق في الداخل والخارج، واتصالاته ومراسلاته تمتد إلى البريطانيين والأمريكيين[١٥٤]، وأخيرًا قررت فرنسا أن تعيد غزو الجزائر من جديد، مستهدفة تحقيق الاحتلال الكامل بدلاً من الاحتلال الجزئي، ومتبعة أسلوب حرب العصابات لا الحرب النظامية، ومعتمدة على سياسة الحرق والإبادة والتطهير مهما كلفها ذلك من ثمن أو سمعة .

وكان الرجل الذي اختارته فرنسا لهذه المهمة، ووضعت تحت تصرفه ثلث الجيش الإمبراطوري كله (نحو مائة وثمانية آلاف جندي) هو الماريشال بوجو Bugeaud، وهو جندي ترقى من ضباط الصف، وكان يتسم بالجلافة والبعد عن الثقافة، حتى إن طريقة حديثه كانت موضع التندر والسخرية من أعضاء البرلمان، وكان نموذجًا لرجل الاستعمار الذي يمقت العرب[١٥٥]، ومع أن بوجو كان في الجزائر من قبل، وكان يعترض على الاستمرار في حرب لا فائدة منها، ويقول إن الحرب في القارة الأوربية تختلف عن الحرب في أفريقيا التي ليست إلا لوناً من صيد الرجال، مع كل هذا فقد بدأ هو عندما أسندت إليه المهمة ينظم بالفعل عملية صيد الرجال من خلال حرب العصابات، وكان قد عمل ضابطاً في أسبانيا أيام نابليون، وعرف حرب العصابات التي شنَّها الإسبان على الجيش الفرنسي، واكتسب خبرة بمقاومة هذا النوع من الحرب، وكان يرى أن الأسلوب الوحيد القادر على إخضاع الجزائر هو أسلوب الحركة لا أسلوب المراكز الثابتة الصغيرة المبعثرة[١٥٦] .

والواقع أن طول خبرة بوجو بالجزائر وبحرب العصابات وانبهاره بخطط الأمير عبدالقادر في الحرب الخاطفة، دفعه إلى اتباع منهج الأمير نفسه، فقرر التخلي عن الدفاع إلى الهجوم، وعن المراكز الثابتة إلى الجماعات المتحركة، وعن الأسلحة الثقيلة

إلى الأسلحة الخفيفة، كما قرر ضرب البنية الأساسية للمجتمع الذي يحاربه، من تدمير موارد الرزق واتباع أقصى درجات العنف في الإبادة والإحراق وصيد الرجال، واستمر يطبق هذا المنهج، وتمده فرنسا بكل الإمكانيات على امتداد سبع سنوات كاملة قضاهاً حاكمًا عاماً للجزائر (فبراير ١٨٤١ - سبتمبر ١٨٤٧م) لقد «ارتكزت خطته على سرعة الحركة والمبادرة بالهجوم، وإجهاد الأمير بالمعارك المتعددة، واستنزاف قوته المادية والاقتصادية بشن حرب إرهابية سريعة على كافة المتعاونين مع الأمير والمتعاطفين معه، وعمل على تخريب القرى وحرق المزارع، واستباحة أراضي القبائل، واتبع سياسة التجويع والتخريب لإجبار القبائل والأهالي على الاستسلام، فقسم جيشه إلى مجموعات سريعة الحركة، وزودها بتعليمات تقضي بتدمير وحرق وإبادة كل شيء للعدو. وكانت جيوشه في تقدمها تحصد المحاصيل، وتحرق الحقول، وتخطف قطعان الماشية، وتدمر القرى، وتسد المنافذ والملاجئ في وجه المجاهدين والسكان، وتقضي بذلك على الأخضر واليابس»(١٥٧) .

وبدأ رجاله يطبقون سياسة الأرض المحروقة التي تتلخص في ثلاث كلمات (دمر .. احرق .. انهب)، ويتمتعون بصيد الرجال وقطع الرؤوس التي كانوا يأخذون جائزة عن كل رأس منها، وبدأوا يتمتعون بالقتل الجماعي للنساء والأطفال والشيوخ والدواب، وقد لجأ هؤلاء مرة في إحدى القبائل إلى كهف واسع عميق، فأتى جنود بوجو لكي يسدوا فوهة الكهف، ويشعلوا فيه النيران فيموت كل من فيه خنقاً وحرقاً، وبدأت رسائلهم إلى ذويهم تسجل تلك المتعة، ومن بينها رسائل الجنرال سانت أرنو التي نشرت فيما بعد، وقد جاء فيها:(١٥٨)

« نحن في قلب الجبال ... حيث نطلق القليل من الطلقات، ونحرق كل الدوائر وكل القرى وكل الأكواخ .. إن العدو يهرب أمامنا في كل اتجاه مصطحباً معه قطعانه ... لقد أحرقنا ودمرنا كل شيء ... آه من الحرب، كم من النساء والأطفال ممن

لجأوا إلى جبال الأطلس قد ماتوا فيها من البرد والشقاء . . إننا نخرب ونحرق وندمر المنازل والأشجار» . وكان بوجو قد وضع جائزة لكل من حمل إليه رأساً مقطوعاً أن يعطيه خمسة فرنكات ، وجرى تَذَمُّر بين الجنود فيما بعد ، ليس احتجاجاً على هذا السلوك الوحشي الذي يشجعون عليه ، ولكن مساومة في قدر المكافأة ، فطالبوا برفعها أو بجعلها مكافأة لقطع عضو أصغر كالأنف أو الأذن مع رصد المكافأة الأكبر للرأس !

وفي هذا المناخ يتمتع الجنود في رسائلهم بالحديث عن التفاصيل ، يقول أحدهم[١٥٩] : « قطعت رأسه ومعصمه الأيسر ، وجئت إلى المعسكر أحمل رأسه على رأس الحربة ومعصمه معلقاً بسوار البندقية . . تلك هي يا صديقي الشجاع الطريقة التي يجب أن نشن بها الحرب على العرب ، يجب قتل الرجال حتى سن الخامسة عشرة ، وسبي جميع النساء ، وخطف الأطفال ، وتفريغ المساكن منهم ، وترحيلهم إلى جزر الماركيز أو أي مكان آخر خارج الجزائر ، وبكلمة يجب سحق جميع الذين لا يركعون تحت أقدامنا كالكلاب» .

وبالرغم من هذه الضراوة الوحشية ، فإن الأمير قد صمد نحو سبع سنوات كاملة في وجه قوات تتفوق على قواته أضعافاً مضاعفة ، وواجه أساليب تخلو من كل ما تعارف عليه العالم المتحضر من المبادئ الإنسانية المتبعة في الحروب ، ومن أبسط حقوق المدنيين وأرواحهم وممتلكاتهم . وقد فقد الأمير خلال هذه السنوات نحو ٩٠٪ من أراضيه وكل قلاعه ومستودعاته ومعظم جيشه النظامي ، ومع ذلك فقد كان يناور ، ويقاوم ، ويبتكر خططاً جديدة لإطالة أمد المقاومة وإثبات تمسك الشعب الجزائري بأرضه وحقوقه ، فعندما ضيق الخناق عليه سنة ١٨٤٣م ، اضطر إلى الانتقال إلى الصحراء ، واتخذ عاصمة متنقلة من الخيام سماها «الزمالة» ، وكانت تضم نحو خمسين ألف نسمة بما فيها نساء وعائلات جنوده ، وظل يخفيها عن أعين أعدائه حتى اكتشفوها بمساعدة الخونة ، فحرقوها في غيابه ودمروا كل شيء فيها ،

وقتل القائد مبارك بن علال الذي كان بمثابة الذراع اليمنى للأمير عبدالقادر في نوفمبر سنة ١٨٤٣م[١٦٠] .

وكانت تلك بداية مرحلة قاسية من التشتت ومحاولات الأمير للبحث عن تحالفات جديدة سواء في الخارج مع المغرب، أو في الداخل من خلال ثورات بعض القبائل، ولكن الفرنسيين كانوا متربصين، فهاجموا المغرب، ومنعوا التحالف الجديد أن يستمر، وأصبح الأمير عبدالقادر مطارداً هناك ومتربصاً به هنا، ومع أنه أحرز انتصارات خاطفة خلال هذه المرحلة العصيبة، فقد وجد نفسه محاصراً هو وقلة قليلة من رفاقه من كل الاتجاهات، ولم يكن أمامه بد من الاستسلام.

وشاور عبدالقادر القلة المحيطة به، وشكرهم، وأقنعهم بأنه لا مناص من مفاوضة الفرنسيين على الاستسلام بشروط مرضية .

« وقد حددت ليلة ٢١ من ديسمبر سنة ١٨٤٧م للتوقيع على شروط التسليم، وفي مقدمتها أن يغادر الأمير وحاشيته البلاد إلى الإسكندرية أو مدينة «بورصة» للإقامة فيها، وكانت ليلة ممطرة شديدة العواصف، فأناب الأمير رجلين من خاصته، وحملهما خاتمه للتوقيع على الشروط في معسكر الفرنسيين، وما علم القائد برغبة الأمير في التسليم طبقاً لهذه الشروط حتى وافق فورًا، وكذلك تلقت الحكومة الفرنسية هذا النبأ بالاغتباط الشديد، واحتفلت به باريس وأهلها احتفالاً عظيماً لأنه وضع حداً للمتاعب التي عانتها فرنسا طيلة خمسة عشر عاماً»[١٦١] .

« وقد استقبل الأمير في معسكر الفرنسيين استقبالاً يليق بخصم شهم وبرئيس دولة محارب، وبقائد جيش شجاع، ثم جاء الدوق دومال بنفسه لقبول استسلام الأمير، وقبل منه فرسه السوداء التي كانت كل ما يملك وما يحب من حطام الدنيا »[١٦٢]

وإذا كانت صفحة الإمارة الرسمية قد انتهت، فإن صفحات العظمة في شخصية عبدالقادر ما تزال مفتوحة لكي تسطر عليها خمس وثلاثون سنة من الزمان، هي امتداد ما بقي من عمره، جوانب التميز في شخصية الأسير والعالم والشاعر والمتصوف، والنموذج الحضاري الذي تألق على امتداد هذه السنوات في فرنسا وتركيا وسوريا والحجاز، وخلف من الآثار والمواقف ما يعتز به تاريخ الشخصيات المتميزة.

٤ - مرحلة ما بعد الإمارة

إذا كان عبدالقادر قد تخلى عن الإمارة سنة ١٨٤٨م، فإن الإمارة لم تتخل عنه أبدًا، لا فيما بقي من سنوات عمره، ولا فيما سجل من مآثر تاريخه. فقد ظل في كتب التاريخ كما يقول الدكتور حسين مؤنس يعد «دون شك أول وأجل أبطال التحرير في تاريخ الإسلام الحديث»[١٦٣]، وظل على اتصال وثيق بملوك وأمراء ووزراء وأعيان عصره في مختلف أرجاء العالم، يتبادلون معه الرسائل أينما حل، ويخاطبونه بلقب الإمارة، وهو يجيبهم، ويحتفظ برسائله، ورسائلهم وثائق تاريخية تبين عظم مكانته لدى معاصريه.

وقد جمع ابنه السيد محمد بن عبدالقادر في كتابه «تحفة الزائر في مآثر الأمير عبدالقادر وأخبار الجزائر» نماذج من هذه الرسائل، مشيرًا إلى تعذر الإلمام بها جميعاً، وهو يقول [١٦٤]: «منذ خرج الأمير من بلاد فرنسا إلى بلاد الإسلام، كان يكاتب الملوك فَمَنْ دونهم من الوزراء والأمراء لداعي تهنئة، أو غرض لازم عرضي، أو تشكر على إحسان حصل، فتأتيه الأجوبة على حسب ما يكتبه، وكذلك كان الشأن مع العلماء والأدباء الأفاضل، ولما كان استيعاب ذلك متعذراً، اقتصرنا على البعض منه».

ودون دخول في مضامين هذه الرسائل التي تفتح مجالاً واسعاً للوقوف على أهم قضايا النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وعلى درجة التفتح والوعي التي كان

يمتلكها عبدالقادر، فإننا نستطيع فقط من خلال ألقاب الخطاب الرسمية التي كانت توجه إليه من مسئولين يختارون عادة عباراتهم بدقة، أن نتعرف إلى مكانته وملاءمة الإمارة له .

فالخديوي إسماعيل يفتتح رسالة إليه بعبارة: «جناب الأمير المحترم والملاذ المكرم الأمير عبدالقادر»، والباب العالي تتصدر مكاتباته عبارة: «إلى حضرة الأمير عبدالقادر بالشام»، ورئيس جمهورية فرنسا المارشال ماكماهون يكتب إليه سنة ١٨٧٧م: «أيها الأمير المعظم»، وشقيق إمبراطور روسيا يكتب إليه ردًا على تهنئته بالعام الجديد سنة ١٨٧٢ م: «أيها الأمير الماجد المعظم»، وسفير إنجلترا لدى الدولة العثمانية تتصدر رسالته إليه: «إلى مفخر الأماجد الكرام، ذي القدر والاحترام الأمير عبدالقادر»، وكذلك الشأن في كثير من الرسائل التي يتلقاها من زعماء العالم شرقاً وغرباً، مما يدل على مكانته الدولية الراسخة[١٦٥].

وإذا كان هذا هو حظه من الاحتفاء الرسمي به في عصره، فإنَّ حظه من الاحتفاء الشعبي به لم يكن أقلّ، فقد حظي بالإعجاب والتقدير في كل مكان حلّ به بعد مغادرته للجزائر، سواء في فرنسا التي حُمل إليها هو وحاشيته بعد التسليم، واستُبقي فيها على غير ما كانت تقضي شروط الاتفاق بحمله إلى الإسكندرية أو «بورصة»، أو في تركيا التي رحل إليها بعد إطلاق الفرنسيين لسراحه، وإن كانت درجة الحفاوة به أقل، أو في سوريا التي استقر بها بقية حياته، وكان له فيها حياة علمية واجتماعية وسياسية حافلة .

وجد عبدالقادر نفسه أسيرًا مكرّماً أو شبه أسير عقب مغادرته الجزائر، وعلى حين حُمل إلى فرنسا لاتخاذ بعض الترتيبات قبل نقله إلى مدينة إسلامية كما كان يقضي الاتفاق، فإن تغيير الحكومة في فرنسا بعد وصوله إليها بقليل جعل الحكومة الجديدة تتلكأ في تنفيذ شروط الاتفاق، وتتخوف من نقله إلى مدينة إسلامية لئلا يؤدي ذلك -

فيما يظنون – إلى إعادة تجميع الصفوف وحشد القوى مرة أخرى، وربما عودة عبدالقادر إلى الجزائر، ومن هنا فقد بدأت فترة مماطلة استمرت خمس سنوات، أظهر فيها عبدالقادر قدرًا كبيرًا من الكياسة والنبل وحسن استغلال الوقت في اكتساب المعرفة وإكسابها لمن حوله، وفي نفس الوقت إصراره على مبادئه، مما زاده احترامًا في عيون أعدائه .

بعد وصول عبدالقادر إلى ميناء طولون، فوجئ بنقله إلى حصن De Lamalgue دي لامالج، وعندما احتج أفهموه أنه « يلزم بعض الوقت لإجراء المراسلات الضرورية سواء مع الحكومة التركية إذا رغب في السفر إلى عكا، أو مع الحكومة المصرية إذا فضل التوجه إلى الإسكندرية، وعندئذ سيسمح له بمتابعة سفره إلى الوجهة المختارة »[١٦٦] .

وبعد ذلك بدأت محاولة إقناعه بتناسي شروط الاتفاق والبقاء في فرنسا، مع إغرائه بالإقامة في قصر كبير وتوفير راتب مجز، ولكنه ثار في وجه من عرض عليه ذلك : « لو قدمت لي من قبل مليكك كامل ثروة فرنسا بالملايين والجواهر، ولو كان بالإمكان وضعها كلها في طرف برنسي هذا، لقذفت بها فورًا إلى البحر الذي يضرب أسوار سجني، ولا أعيد إليكم الوعد الذي أعطي إلي علناً، وسأحمله معي إلى قبري، إنني ضيفكم، اجعلوا مني سجيناً لكم إذا شئتم، ولكن العار والخزي سيحلان عليكم لا عليّ »[١٦٧] .

وظل في هذه الحالة خمس سنوات نقل خلالها إلى « قصر امبواز»، وكان موضع احترام الفرنسيين الذين كانوا على اتصال به وحوار معه، حتى جاء نابليون الثالث إلى الحكم، فكان أن أعاد النظر في تعليق الاتفاق، وزار عبدالقادر في مقره، ودعاه إلى باريس، ثم رتب أمر سفره مع الدولة العثمانية للانتقال خارج فرنسا، وفي هذه الزيارة أبدى الإمبراطور للأمير احترامه الفائق قائلاً[١٦٨] : « إنكم جلبتم دقة نظري،

واستلزمتم محبتي بما اشتهرتم به من الخصال الحميدة والبسالة والشجاعة وجميع ما أبرزتموه من أنواع المدافعة عن وطنكم، ولا أنظر إليكم بنظرة أسير بل بضيف يحترم» .

وعلى المستوى الشعبي كان عبدالقادر يجد دائمًا الحفاوة والإعجاب والتكريم، وكان يستقبل عند دخوله المدن استقبال الأبطال الفاتحين، فعندما دعاه الإمبراطور إلى زيارة باريس «شاع الخبر في فرنسا، فهرع الناس إلى باريس من كل فج ليحضروا احتفال دخول الأمير إليها»، ويصف صاحب تحفة الزائر[١٦٩] ذلك المشهد حين يقول : «وفي اليوم الرابع عشر من المحرم سنة تسع وستين والسابع والعشرين من أكتوبر سنة اثنتين وخمسين، توجه الأمير إلى باريس، وكان يوم وصوله يوما مشهودًا بالاحتفال الذي أجرته دولة فرنسا لدخوله إلى عاصمتها . . وصار للأمير احتفال يستحقه مقامه السامي، واستقبلته الوزراء ورجال الحكومة، وغصت أزقة باريس على اتساعها بجماهير الناس، ولما شاهدوه استولى عليهم الطرب»، ثم ينقل عن أحد الكتاب الفرنسيين مقارنة بين استقبال باريس لعبد القادر واستقبالها للجنرال لاموريسيه الذي حارب عبدالقادر في الجزائر وانتصر عليه، وكيف أن ذلك الجنرال يمشي في طرقات باريس فلا يلتفت إليه أحد، في حين يدخلها الأمير «دخول الانتصار والأهالي جميعها تزدحم لمشاهدته» .

وما كان لباريس أن تستقبله بهذه الحفاوة، لو أنه هو نفسه قبل منذ سنوات قلائل ما عرض عليه من أن يتنازل عن شرط إقامته في بلد إسلامي، وقبوله قصرًا يمنح له في باريس وعيشة هانئة ترتب له، فكان تمسكه بمبادئه وإصراره عليها سبباً في ارتفاع قدره حتى في أعين أعدائه .

ولم تتوقف الحفاوة به عند باريس وحدها، وإنما امتدت إلى كل المدن الفرنسية التي مرَّ بها، فقد استقبل في مدينة ليون استقبالاً حافلاً، وأقيم له احتفال واستعراض عسكري، اشترك فيه نحو عشرين ألف جندي، ثم استقبلته المدينة «وكانت مزينة

بالمصابيح والأعلام بزينة كاملة، وذلك اليوم وليلته كان من المواسم المعدودة»، وكذلك كان الشأن في مرسيليا وفي جزيرة صقلية .

ولم تكن حفاوة استقباله في سوريا أقل من حفاوة وداعه في فرنسا، ويتضح ذلك من خلال تأهب الجماهير للقائه وهو في الطريق إلى دمشق[١٧٠] : «وفي منتصف الطريق، وأثناء صعوده جبل لبنان، فوجئ بسماع طلقات نارية تدل على أنه على مقربة منه تجري معركة حامية الوطيس، وفجأة شاهد المرتفعات والسفوح وقد امتلأت بمجموعات عديدة تطلق نيراناً غزيرة، ثم مجموعة من الفرسان بنظام دقيق ورائعة التجهيز تهرع لملاقاته . . . كان أهالي المتن والشوف في جبل لبنان قد تجمعوا ترحيبًا بمقدمه . . . احتفاء آخر ومن حجم آخر كان بانتظار عبدالقادر في دمشق، فقد خرج السكان جميعًا، رجالاً ونساء وأطفالاً للترحيب به على مشارف المدينة وعلى مدى أكثر من عدة كيلو مترات، كانت الطريق تعج بالناس من كلا الجانبين، أناس من مختلف المستويات، وقد ارتدوا لباس الأعياد ليمتعوا أنظارهم ببطل وحامي العروبة والإسلام الشهير . . . وكأنه فاتح منتصر يشق طريقه بصعوبة ويرد على التحيات التي تستقبله . . . ولم يدخل عربي إلى دمشق مطلقاً مهما كان فيستقبل استقبالاً كبيرًا، كما دخل عبدالقادر منذ احتفالات صلاح الدين» .

إن هذه الحفاوة الشعبية الكبيرة كانت تعبيرًا عفوياً عن اعتزاز الجماهير بالقيم العظيمة التي جسدها هذا الأمير، ومن اللافت للنظر أن تكون هذه الحفاوة لدى أعدائه وأوليائه على سواء، فقد جسد في نظر كل منهما مفهوم «الفارس النبيل»، وفروسيته هي التي جعلته يفترق عن خصم له مثل « بوجو» كان يسعى إلى الوصول إلى النصر بأي ثمن، فيتسلى بقطع الرؤوس، وصلم الآذان، وحرق الزروع، وإبادة الضعفاء في ملاجئهم، ومطاردة النساء والأطفال إلى أعالي الجبال حتى يتجمدوا من البرد، ومن أجل هذا فإنَّ الفرنسيين الذين أحرز لهم المارشال هذا النصر، لم يحتفوا به احتفاءهم بالأمير الذي حاصر جنودهم في تلمسان، والتف حول قواتهم في «المقطع»، وألجأ

الكثير من جنودهم إلى أن يموتوا في النهر غرقاً أو في مواجهة جنوده الشجعان، أو أن يولوا الأدبار عبر الشواطئ المتعرجة والمسارب الوعرة، ذلك لأنهم لم يأخذوا عليه أنه قتل أسيراً أو خان ميثاقاً أو غدر بوعد، ومن أجل هذا ظل في أعينهم شامخًا.

أما العرب والمسلمون فقد رأوا في الصفحة الأولى من جهاده أملاً يعيد إلى النفوس بعض الثقة في استعادة الأمة لمواقفها المشرقة، والطَرْق من خلال ذلك على أبواب عصر النهضة، والتيقظ من سبات قرون الضعف والاستكانة، ورأوا في صفحته الثانية أملاً في إمكانية تحقيق وجود للذات العربية الإسلامية مع تمسكها بقيمها وعدم التفريط فيها.

وقد أعطت هذه البيعة بالإمارة الشعبية لعبد القادر رصيدًا كبيرًا ارتكن إليه وهو يتخذ قرارات أخرى صعبة، ومواقف صلبة أهلته ليكون شخصية عالمية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بكل المقاييس، ولا شك أن من أشهرها موقفه المشرف من أزمة المسيحيين في سوريا سنة ١٨٦٠ م.

وكانت فتنة طائفية قد اشتعلت سنة ١٨٦٠م بين الدروز والمسيحيين بتشجيع من الأتراك، وبدأت في لبنان حيث وقع الكثير من الحرائق والمذابح، ثم بدأت بوادر انتقالها إلى دمشق حيث كان يقيم عبدالقادر، وقد التف حوله مجموعة كبيرة من مريديه وأتباعه من الجزائريين والشوام، وقد حاول عبدالقادر في البداية أن يوقف حدوث الفتنة بأي ثمن، فأرسل إلى بعض شيوخ الدروز ونصحهم وحذرهم من إشعال نار الفتنة «وتكلم معهم بما أثر فيهم، وجعلهم يذعنون لنصائحه وواعدوه بأنهم لا يحركون ساكنًا في دمشق ولا يثيرون فتنة»[١٧١]، لكن سوء تصرف الأتراك أو تحريضهم جعل الفتنة تشتعل بالرغم من ذلك في دمشق، فاتجهت جموع مثارة إلى حي النصارى، فأشعلت النار فيه، ومارست العدوان على أهله، وهنا انطلق عبدالقادر بنفسه، وقاد أتباعه، وطاردوا مثيري الفتنة، ودخلوا البيوت وسط دخان الحرائق

فأنقذوا سكانها من النصارى ، وجمعهم عبدالقادر في داره وفي الدور المجاورة له وفي قلعة الوادي ، وقد بلغ عددهم نحو خمسة عشر ألفاً ، وسهر على حراستهم بنفسه هو ورجاله ، ورد محاولات التحرش بهم ، « واستمرت الفتنة قائمة ونارها موقدة أربعة عشر يوماً ، كل ذلك والأمير مشتغل بكل الوسائل ليتوصل إلى إطفائها ، باذلاً جهده في حسم أسبابها ، ولم يدخل إلى بيته في أيامها بل كان يجلس على سجادة في دهليزه ، لا يهجع من الليل إلا قليلاً »(١٧٢) .

يقول جرجي زيدان في وصف بعض مواقف الأمير من هذه الأحداث : « ولما قامت الثورة ضد المسيحيين في دمشق ١٨٦٠م ، كان الأمير عبدالقادر في مقدمة العاملين على إخمادها ، بعد أن فشلت محاولاته العديدة لمنع وقوعها ، فبذل قصارى جهده في كف الأذى عن المسيحيين ، وما علم باندلاع نار الثورة في اليوم التاسع من يوليو في تلك السنة ، حتى جمع كل من كانوا في دمشق من المغاربة وفرقهم في مختلف أنحائها لإنقاذ من يستطيعون إنقاذه من المسيحيين ، ونقلهم إلى داره ليكونوا في حمايته ، ولما امتلأت هذه الديار باللاجئين ، أخلى الدور المجاورة لها لاستقبال بقية اللائذين به وفي مقدمتهم قناصل الدول الأجنبية ، وكان ينفق عليهم بسخاء ، وعضده في ذلك كثير من الفضلاء وفي مقدمتهم العالمان الجليلان : محمود حمزة وأخوه أسعد ، وقد اشتركا مع الأمير ورجاله في صد الهجوم الذي قام به الأكراد في اليوم الثالث للقبض على أولئك اللاجئين . . وعندما علم الأمير بأن جموعاً من الدروز في طريقهم إلى قلعة المدينة للفتك بمن لجأ إليها من المسيحيين ، سارع إلى نجدتهم ، وتمكن من ردّ تلك الجموع الزاحفة على أعقابها بعد أن هددها بإطلاق الرصاص . . وظل الأمير طوال أيام الثورة متأهباً لإنقاذ المسيحيين ، ورد العدوان عنهم ، وإيواء اللاجئين منهم وحمايتهم ، وإسعاف الجرحى ، وتعزية الأرامل واليتامى ، وكان يقضي أكثر الليل ساهراً وبندقيته في يده للدفاع عمن في حماه »(١٧٣) .

وهذا الموقف النبيل من قائد إسلامي بارز، حارب من قبل باسم الإسلام ونصرته في الجزائر، وهو يعتز بنسبته إلى الأسرة الهاشمية، ويعد من كبار علماء المسلمين ومتصوفيهم، ثم يأخذ بزمام المبادرة والدفاع عن المسيحيين حتى يخاطر في ذلك بنفسه لكي ينقذ منهم هذا الجمع الكبير، وينقذ معه سمعة الإسلام ممن أرادوا باسم التعصب والجهل أن يلوثوها، هذا الموقف ترك صدى واسعاً في جميع أرجاء العالم، وانهالت الرسائل والأوسمة والنياشين على الأمير عبدالقادر من كل الملوك والأمراء وزعماء الجمعيات والمؤسسات في أرجاء العالم المسيحي[١٧٤]، وفي هذا المجال تلقى رسالة شكر وتأييد من إمبراطور فرنسا، ونيشان صليب النسر الأحمر من الطبقة الأولى من ملك بروسيا، ووسام النسر الأبيض لأعظم الفرسان من قيصر روسيا، ونيشان الخيولية والفروسية من ملك إيطاليا، والنيشان الأكبر من الدرجة الأولى من ملك اليونان، وبندقية بفوهتين مطعمة بالذهب من ملكة بريطانيا، ومسدسين مطعمين بالذهب من أمريكا، ونجمة الجمعية الماسونية الفرنسية، ولم يقف الشكر والتأييد عند زعماء العالم المسيحي، بل امتد إلى زعماء العالم الإسلامي الذين أسعدهم موقف عبدالقادر الذي يجسد سماحة الإسلام، ويلفت النظر من بين هذه الرسائل رسالة تلقاها من المجاهد القوقازي الكبير «شامل الداغستاني» الذي كان يشارك عبدالقادر هو ومحمد علي لقب «الزعيم الأكبر» في القرن التاسع عشر، وكانت هنالك مراسلات بين الأمير والزعيم الشيشاني الذي كان وقتها أسيرًا ومتحفظاً عليه لدى قيصر روسيا، وقد كتب إلى مَنْ «أطفأ نار الفتنة قبل الهيجان، واستأصل شجرة العدوان، رأسها كأنه رأس شيطان»، وجاء في رسالته : « لقد قرع سمعي ما تمجه السماع، وتنفر عنه الطباع، من أنه وقع هناك بين المعاهدين والمسلمين ما لا ينبغي وقوعه من أهل الإسلام . وقد تعجبت كيف عمي من أراد الخوض في تلك الفتنة العظيمة من الولاة، عن حديث رسول الله ﷺ: «ألا من ظلم معاهداً، أو انتقصه حقه، أو كلفه فوق طاقته أو أخذ منه شيئًا بغير طيب

نفس، فأنا حجيجه يوم القيامة. . ثم لما سمعت أنك خفضت جناح الرحمة والشفقة، وضربت على يد من تعدى حدود الله تعالى . . . رضيت عنك والله تعالى يرضيك لأنك أحييت ما قال الرسول العظيم »[١٧٥] .

وقد تتابعت القصائد من علماء العصر وأدبائه في الثناء على موقف الأمير عبدالقادر النبيل، ومن هؤلاء الشيخ إبراهيم الأحدب نائب رئيس المحكمة الشرعية في بيروت الذي كان يشبهه بشمس الغرب التي عمت أضواؤها في الشرق :

شمس من الغرب استنار بها الورى
والشرق منه عمَّه الأضواءُ
آيات موسى أظهرت آياتِهِ
منه استبان لنا اليد البيضاءُ

والسيد أمين الجندي، والشاعر سليمان صولة، والشاعر نقولا النقاش، والأديب إسكندر آغا الذي كتب كتاباً عن الفتنة وجهود الأمير في إخمادها سماه « نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان»، والشاعر رزق الله حسون الذي أهدى إلى الأمير ديوانه «النفثات» وغيرهم من الشعراء والكتاب والصحفيين في الصحافة العربية أو الأجنبية ممن أشادوا بموقف عبدالقادر النبيل.

إن هذا الموقف الذي يمثل قمة تألق « الإمارة الشعبية» عند عبدالقادر، كاد أن يدفعه مع عوامل أخرى، إلى الدخول مرة أخرى إلى مجال «الإمارة الرسمية» بل التورط أحيانًا في مشاكلها، ففي أعقاب انهزام الدولة العثمانية أمام روسيا وإحاطة الخطر بالقسطنطينية التي كادت تقع في أيديهم، اجتمع نخبة من زعماء البلاد الشامية، وبحثوا في مصير سورية، وعقدوا مؤتمر دمشق السري للنظر في استقلال سورية، وفصلها عن جسم الدولة العثمانية[١٧٦].

وقد أقر المؤتمرون اختيار الأمير عبدالقادر أميرًا على سورية، انطلاقاً من مزاياه العديدة، وسمعته الدولية، وتجربته في إنشاء الدولة الحديثة بالجزائر، «وكان رأي الأمير عندما علم بالأمر أن يظل الارتباط الروحي بين البلاد الشامية والخلافة العثمانية، بمعنى أن يبقى الخليفة العثماني خليفة على البلاد الشامية، وأن تتم البيعة الأولى للأمير من أهل البلاد جميعًا، فوافقه على ذلك أكثر المجتمعين »[١٧٧] وقد تلقى الأمير عبدالقادر رسائل من بعض الزعماء السوريين واللبنانيين تؤيد فكرة الترشيح، ومنهم الزعيم اللبناني يوسف كرم الذي أرسل إليه من روما رسالة تأييد ومبايعة، لكن الظروف الدولية، حالت دون أن يتم ذلك الأمر، فقد تماسكت الدولة العثمانية، وتولى السلطان عبدالحميد سنة ١٨٧٦م، وتأخر حل « المسألة الشرقية» فتجمد المشروع الذي كان مثاراً .

أما المرة الثانية التي لوحت فيها الإمارة الرسمية لعبد القادر بيديها فقد كادت تورطه في فخ ينصبه المستعمرون لضرب العرب ببعضهم، وقد حدث هذا من خلال فكرة فرديناند دي ليسبس صاحب مشروع قناة السويس، وكان صديقاً لعبدالقادر، وتتلخص فكرته في أنه كان يريد أن يقتطع من أرض مصر قطعة حول قناة السويس يقيم فيها مملكة خاصة، وكان يمهد لكي يكون عبدالقادر ملكاً عليها، وقد بدأت الخطوات بأن أهدت شركة قناة السويس له قطعة أرض كبيرة في منطقة البلاح بجوار بورسعيد «ورشحه دي ليسبس ليكون أميرًا على مملكة قناة السويس التي تسعى الشركة من أجل فصلها عن باقي تراب مصر»[١٧٨] .

وعندما جاء الأمير عبدالقادر لتسلم الأرض رفض الخديوي إسماعيل، لأن مصر ليست هي التي أهدتها، وشركة قناة السويس لا تتحكم في أرض مصر، وقد قال إسماعيل : « إن القناة هي التي لمصر وليست مصر هي التي للقناة» وقد حاول ديليسبس دفع الأمير عبدالقادر إلى التمسك بالأرض، ولكن عبدالقادر، كما يقول ابنه محمد في تحفة الزائر، أبان لهم أنه لا يريد وقوع الشحناء بينهم وبين إسماعيل باشا بسببه »[١٧٩] .

ويقول الدكتور يحيى بوعزيز في التعليق على ذلك الموقف : « السؤال الذي يفرض نفسه هنا : كيف سمح الأمير عبدالقادر لنفسه أن يكون «آلة» في يد شركة قناة السويس ، و« عوناً» لها تنفذ بواسطته مشاريعها الاستعمارية ، وتحطم به وحدة مصر الترابية . إن هذا السؤال سيبقى مطروحًا ما دام لم تكشف وثائق أخرى تبطله»(١٨٠) .

ويبقى أن ذلك أهون الضرر ، وبعض الشرر الذي تصيب الإمارة به من يقترب من نارها . غير أن مرحلة ما بعد الإمارة لم تكن مزدحمة فقط بمظاهر الإمارة الشعبية أو الرسمية اقتراباً أو ابتعادًا ، ولكنها مرحلة أبرزت مواهب أخرى للأمير عبدالقادر كانت موجودة بلا شك في المراحل السابقة ، ولكن جانباً كبيرًا منها كان متوارياً خلف الشواغل العملية والتحديات التي كانت تتطلبها فترة الإمارة والجهاد ، ومن أبرز هذه المواهب الشعر والعلم اللذان كانا من المكونات الرئيسية لعبد القادر ، واللذان ربما مثلا قبل الإمارة ملامح الطموح الرئيسية له ، ولكنهما صارا أقل تجسداً في مرحلة شواغلها ، وأصبحا أكثر حرية بعد أن خفت همومها . تحرك الشاعر في أفق الإخوانيات الصافية ، والمناجاة الروحية الخالصة . ووصف الطبيعة أحياناً ، وخفّت منه كثيرًا حدة المماحكات البديعية وألغاز النحاة والفقهاء ، وأصبح الشيخ وهو يرد شعرًا على أصدقائه من العراقيين والشوام من أمثال مصطفى شلبي البغدادي ، وأبي النصر الطرابلسي ، يظهر ألوان التظرف العراقية والشامية في مثل قوله(١٨١) :

بديعـة الحسن بالأضحى تُهنّيني
تزهو بحسنٍ علا من غير تزيينِ

تميس كالغصن إذ مرّ الشمال بِهِ
أو شارب ثملٍ ، من خمر دارينِ

تراه نشوانَ إذ دبّ الشمول بِهِ
يميل مِنْ طرب ميل الرياحينِ

هيـفــاء يبــدو لـنا مِنْ وجــهــهــا قــمــرٌ
مِنْ سُـحْب فـــاحـــمـــهـــا ، بانتْ بتلوينِ
ترمـي بألحــاظهــا عن قــوس حــاجـبــهــا
تُصــــيـــبني ثمّ تَســبـــيـني وتكويـني
وقـد بدتْ لي - طلوع الشـمس - مـسـفـرةً
فطـال ترداد عـــيـني بـين شـــمـــسـينِ
ولـستُ أدري أَسُكْري مـن نـوافـــجــهـــا
أم تلكَ أنفـــاس أحـــبـــابي تُحَـــيِّــيني

ونحن هنا بالتأكيد أمام نفس شعري جيد منساب ، يختلف في الدرجة الفنية عما يتردد في قصائد المراحل السابقة .

وإذا كان جزء من الجمال الشعري في المقطوعة السابقة يكمن في أن كلمات التحية فيها قد استعارت من الطبيعة مفرداتها ، فجعلت التحية تزهو بحسنها الذي لا يحتاج إلى تزيين ، فهي كالغصن الذي تلاعبه ريح الشمال ، فيهتز ثملاً نشوان يميل طرباً ، وإذا كانت الكلمة الجميلة قد استعارت ثوب الطبيعة لتبدو متألقة تفوح بالحياة والحيوية ، فإن الطبيعة نفسها عندما تكون محور التعبير والوصف ، تأخذ بنا خطوات في مدارج الجمال الشعري ، كما هو الشأن في هذه المقطوعة التي كتبها عبدالقادر في وصف بستان له في قرية «دُمَّر» من مصايف دمشق[١٨٢] :

عُـجْ بـي فــــديـتُـكَ فـي أبـاطـح دُمَّـــــرِ
ذات الـريـاض الـزاهـرات الـنُّـضَّـــــرِ
ذات المـيـــاه الجـــاريات عـلـى الصّـــفــا
فكأنّـهـــا مِنْ مـــاء نَـهْـــر الـكوثَـرِ
ذات الجـــداول كـــالأراقم جَــــريُهـــا
ســبـــحـــانه من خـــالق ومُـــصـــوّرِ

والطيـــرُ في أدواحـــهـــا مُـــتـــرنّمٌ
برخـــيم صـــوتٍ ، فـــاق نَغْـــمـــة مِـــزْهَر
مَـــغْنى به النسّـــاك ، يزهو حـــالـهـــا
مـــــا بَـينَ أذْكـــــار وبـينَ تَـفـكّـرِ
مـــا شـــئتَ أنْ تلقى بـهـــا من ناسكٍ
أو فـــاتكٍ في فَـــتْكه مُـــتـطوّرِ
أين الرُّصـــافـــةُ والســدير وشـــعب بوانٍ
إذا أنصـــفـــتَـــهـــا مِنْ دُمَّـــرِ؟

إن مثل هذا النفس الشعري الجيد يدل على أن قريحة الأمير الشعرية كانت أكثر تفاعلاً مع الطبيعة المتفتحة منها مع الآفاق المحاصرة والمحدودة مثل آفاق الأسر التي كانت دافعاً من قبل لأجمل قصائد الأمير أبي فراس ، على حين أنها لا تُثير المشاعر والتجليات نفسها عند الأمير عبدالقادر الذي تبدو قصائده في الأسر أقرب إلى تجريب المهارات اللغوية والصور المألوفة في الشعر العربي منها إلى عكس المعاناة الخاصة ، ولعل بعض السبب في ذلك يكمن في أن الأمير ، كان أقرب إلى الضيوف منه إلى الأسرى ، كما عبر عن ذلك الإمبراطور نابليون في لقائه معه ، ومن هنا فإن قصيدته التي أعطاها محقق الديوان ، عنوان «عذاب الأسر»(١٨٣) ، لا تبدو كذلك من الناحية الفنية ، وإنما يشغلها مسألة الطيف والبحث عنه لكي يجيء في المنام ويترصد الرقباء حتى يناموا ، ويكون الذي يمنع الوصل قد غفا ، فيتمكن الطيف من الزيارة ، إلى غير ذلك من الصور المألوفة في مطالع قصائد العشاق ، والتي تفقد في الواقع حرارتها من كثرة تكرارها :

مـــاذا على ســـاداتنا أهل الوفـــا
لو أرسلوا طيـــر الزيارة في خـــفـــا

يتـــرصّـــد الرقـــبـــاء حـــتى يَغـــفلوا
ويكون مـــانع وصلنا ليـــلاً غـــفـــا
فـــإذا تمكنتِ الزيارة خِـــفْـــيـــةً
يأتي مـــواعـــد وصلنا مُـــتلطِّفـــا

وحتى عندما يخلص الشاعر من مسألة الطيف، بعد أن أطال فيها، وينتقل إلى ذكر الأماكن التي يحن إليها، والتي يرد على الذهن أول ما يرد في حالة الأسير أنها الأماكن التي ولد فيها، ونما، وكبر، وأحب، وجاهد، وأُقصي عنها، وكلُّها في الجزائر، نجده ينصرف عنها إلى ذكر الأماكن العامة التي ترد في الأشعار الدينية مجسدة الشوق إلى الحج مثل « حاجر» و «سلع» و « العقيق» و «طيبة» .

ولا شك أننا هنا أمام مستوى شعري يختلف اختلافاً كبيراً عن قصائد الطبيعة التي أشرنا إليها من قبل .

لكن النفس الشعري يعود مرة أخرى مع قصائد المناجاة الدينية التي تتشكل أحياناً في خلوها من التكلف وسذاجتها، وهي تعكس نفساً صافية بسيطة، تكتسب القوة والعزة من خلال إعلان الضعف والمذلة(١٨٤) :

يا ســـيّـــدي يا رســـولَ الله يا سندي
ويا رجـــائي ويا حـــصني ويا مـــددي
ويا ذخـــيـــرة فـــقـــري ، يا عـــيـــاذي ، يا
غـــوثي ويا عُـــدَّتي للخطب والنَّكدِ
يا كـــهف ذلّي، ويا حـــامي الذمـــار، ويا
شـــفـــيـــعنا في غـــدٍ ، أرجـــوكَ ، يا سندي
لا علم عندي أُرجّـــيـــه ولا عـــملٌ
أمـــام نجـــوايَ ، من هديٍ ، ومن رَشـــدِ

أبـغـي رضـــــــاك ، ولا شـيء أُقـــــدّمُـــــهُ
سَـــوى افـــتـــقـــاري وذلّـي ، واصـــفـــرار يدي

لكن هذه النغمة الدينية البسيطة ، تتحول أحيانًا إلى نغمة صوفية مركبة يبحر من خلالها الشاعر في بحار المتصوفين ، لابسًا مُسوحهم ، ومستخدماً رموزهم المألوفة ، وأبرزها رمز الحب الذي أصّله من قبل الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي ، الذي كان الأمير مولعاً به ، ومقتفياً لخطاه ، وناسجاً على منواله ، حتى إنه هاجر من المغرب إلى المشرق مثله ، واستقر في دمشق . ودفن إلى جواره ، في سفح جبل قاسيون ، وإذا كان ابن عربي قد أصَّل من خلال «ترجمان الأشواق» رموز الغزل الصوفية ، فإن عبدالقادر قد أضاف إلى أشواقها بعض الأنَّات(١٨٥) :

أوقـــــات وصـلـكمُ عـــــيــــــدُ وأفـــــراحُ
يـــا مَـــنْ هُــمُ الـرُّوح لـــي، والــرَّوْح، والــرَّاحُ
يـا مَنْ إذا اكـــتـــحـلتْ عــيني بطلعـــتــــهمْ
وَحـــقَّـــقَتْ في مُـــحـــيّـــا الحـــسن ، ترتـاحُ
فـــــــمــــــــا نـظرتُ إلـى شـيء ، بـدا أبـداً
إلا وأحْـــــــبــــــابُ قلبـي دونَه لاحــــــوا
نظرتُ حُـــسْنَ الذي لا شَيء يُشـــبـــهُـــهُ
فـــــمـــــا يَروق لقلبي بَعْــــــدُ مُــــلاَّحُ
غــــــرقتُ في حُــــــبِّــــــهمْ دَهراً أَلَمْ تَـرَنِي
في بِحــــرهمْ سُـــفنٌ - حـــقَّـــاً - ومَـــلاَّحُ
مـــــاذا على مَنْ رأى يومًـــا جَـــمـــالهمُ
أَنْ لَيْسَ تبـــدو له شـــمسٌ وإصـــبـــاح
لو كنتُ أَعْـــجب من شَيء لأعْـــجـــبني
صـــبـــرُ المحـــبّين مـــا نَاحــوا ومـــا باحـــوا

أودُّ طولَ الليالي لو خلوْتُ بِهِمْ
وَقْد أُديرتْ أباريقٌ وأقداحُ
يَروعني الصبح إنْ لاحتْ طلائعهُ
يا ليته لم يكُنْ ضوءُ وإصباحُ
ليلي بدا مُشرقاً مِنْ حُسن طلعتهِمْ
وكلُّ ذا الدهر أنوارٌ وأفراحُ

وإذا كان نَفَس القصيدة الغزلي الصوفي يُذكِّر بطريقة ابن عربي وغزلياته الصوفية، فإن خاتمة القصيدة وحديثها عن الصبح الذي يُروع العاشقين، لأنه يؤذن بانتهاء ليل الوصال، يُذكِّر بما كان يشيع في شعر أبي فراس، من الظاهرة التي أُطلق عليها «الفجريات» أو الصبحيات، والتي تتحدث عن نَفْس الظاهرة في قصيدة الغزل غير الصوفي، وقد شاعت في شعر أبي فراس لدرجة جعلت بعض الدارسين من المستشرقين يعتقدون أنه متأثر فيها بظاهرة مماثلة لدى شعراء الروم يطلق عليها ALBA .

ولم يكن ابن عربي وحده هو الذي تسربت أنفاسه خلال قصائد عبدالقادر الصوفية، فقد تسربت كذلك أنفاس «سلطان العاشقين» ابن الفارض الذى اشتهر من بين ما اشتهر به بخمرياته الصوفية التي تكاد تلتقي رموزها مع خمريات أبي نواس، كما تلتقي رموز الغزل الصوفية بالرموز المتداولة في قصائد كبار العشاق.

وقد تجلى امتزاج هذه الرموز لدى عبد القادر في مُطوّلته الرائية التي بلغت زهاء مائةٍ وعشرين بيتاً والتي نظمها عبدالقادر خلال تجربة الخلوة المكية التي جاور خلالها عامًا كاملاً في الكعبة الشريفة، أعقبه بنصف عام في الحرم النبوي، وتتلمذ خلال هذه الفترة على شيوخ التصوف وأعاد من شرب طرائقهم، وقد جاءت القصيدة وفيها مذاق هذا «الانجذاب» إلى آفاق الواصلين، والتحليق في سماواتهم، واستخدام مفرداتهم، ومن لوحاته الخمرية في هذه القصيدة[١٨٦] قوله:

ويشرب كأساً صرفةً، مِنْ مدامةٍ
فيا حبّذا كأس ويا حبّذا خمرُ

مُــعَــتَّــقــة مِنْ قــبل كــســرى مــصــونةٌ
وما ضــمَّــهــا دنٌّ ولا نَالَهــا عَــصْــرُ

ولا شـــانَهـــا زِقٌ ولا ســـار ســـائرٌ
بأجـــمـــالهـــا ، كـــلاًّ ولا نـالهــا تَجْــرُ

فلو نظر الأَمْـــلاك خــــتم إنائـهـــا
تخلّوْا عن الأمَـــلاْك طوعـــاً ولا قـــهـــرُ

ولو شـــمَّت الأعـــلام في الدرس ريحـــهـــا
لما طاش عن صـــوب الصـــواب لهـــا فِكرُ

فـيـا بعـدهم عنهـا ، ويا بئس مـا رضـوا
فـــقــد صـــدَّهم قـــصـــدٌ وســـيَّـــرهم وزرُ

فـــلا عـــالمٌ إلا خـــبـــيـــرٌ بشـــربهـــا
ولا جـــاهلٌ إلا جـــهـــول بهـــا غِـــرُّ

ولا خـــســـر في الدنيـا ، ولا هو خـــاســـرٌ
ســوى والهٍ والكأسُ من كــفّــهـــا صــفــرُ

إذا زمـــزم الحـــادي بذكـــر صـِــفــاتهـــا
وصـــرَّح مـــا كنَّى ، ونادى: نأى الصـــبـــرُ

وقـال : « اسـقني خـمـراً وقُل لي هيَ الخـمـرُ
ولا تســـقني سِـــرّاً إذا أَمْكنَ الجـــهـــر »

«وَصـــرِّحْ بمن تَـهْــوى ودعْني من الكُنَى
فـلا خـيـرَ في اللذاتِ من دونهـا سِـتْـرُ»

ترى ســائقــيــهـا ، كـيف هـامَتْ عــقـولهم
ونـازَلـهم بَسْط وخـــــامـــــرهَم سُكرُ

وتاهـوا فلم يدروا من التـــــيــــه مَنْ هُمُ
وشـمسُ الضـحى مِنْ تحت أقـدامـهم عَـفْـرُ

وقـــالـوا فـــمن يُرْجى من الكون غـــيـــرُنـا
فنحنُ ملوك الأَرض لا البـــيضُ والحـــمـــرُ
تميـــدُ بـهْم كـــأسٌ بـهـــا قَـــدْ تولّـهـــوا
فـلـيـس لـهـم عُـــــــرْفٌ ولـيـس لـهـم نُكْرُ
ويُسكرهـمْ طيب الـنســـيـم إذا ســـرى
تظنُّ بـهمْ ســحـــراً ، ولَيْسَ بـهم سِـحْـــرُ
وتـبكيـــهم وُرق الحـــمـــائم في الدُّجى
إذا مـــا بكتْ مَنْ لَيْسَ يُدرى لـهـــا وَكْـــرُ
وتَســـبـــيـــهمُ غــــزلان رامـــةَ إنْ بدتْ
وأحــداقُــهـا بيضٌ وقـامـاتـهـا سُـمْـرُ
وفي شــمّـــهـــا حــقًـــا بذلنا نفـوسَنا
فــــهـــــان علينـا كلُّ شيء له قَـــدْرُ

إن مثل هذا الشعر ، يستطيع أن يستقر مطمئناً في صفحات الشعر الصوفي الجيدة ، بل أن يُنسب إلى الشعر الجيد بصفة عامة ، وهو لا يحمل فقط دلالة على ثقافة صاحبه الصوفية الواسعة ، ومعرفته بطرائق التعبير في هذه المجالات الوعرة ، وإنما يحمل بالإضافة إلى ذلك دلالةً على عمق تجربته السلوكية ، وانعكاسِ هذه التجربة على النفس إرهافاً للحس وسمواً بالمشاعر ، وهو ما يفسر بدوره جانباً من ذلك النمط الراقي في السلوك ، الذي كان يؤثر عن الأمير عبدالقادر مع كل من يعرفه ، حتى ولو خالفه في الرأي والمعتقد .

إن مظاهر ثراء الشخصية عند عبدالقادر تتكامل وتتداخل ، ومن هنا يتكامل الشعر والسلوك ، ويتكامل التصوف العملي الذي يتشكل في الخلوات تصوراً وتعوداً ، وفي العبادات والمعاملات نقاء وصفاء ، مع التصوف النظري الذي يتشكل من دراسة آثار السابقين واستيعابها ، وتدريسها والتأليف حولها ، وقد كانت تجربة عبدالقادر

وآثاره في كل هذه الآفاق واضحة وناصعة، مما لا يتسع المجال لتفصيله هنا، ومما تشهد به حلقات العلم التي كان يلتقي فيها حوله المئات من الطلاب والدارسين، سواء في المسجد الأموي أو المدرسة الأشرفية أو في داره في دمشق، ليقرأوا عليه علوم الحديث والفقه والفلسفة وغيرها من فروع المعرفة .

وتشهد به كذلك المؤلفات العميقة التي تركها مثل كتابه « المواقف» الذي كان حصيلة ثرية لحواراته وتأملاته، والذي ضم مائتين واثنين وسبعين موقفاً صوفياً، تحاور فيه مع ثلاثة من كبار علماء عصره: الشيخ عبدالرازق البيطار، والشيخ محمد الخان والشيخ محمد الطنطاوي، وقد جاء في ثلاثة مجلدات، ويحتوي على نحو ألف وخمسمائة صفحة، وتذكر طريقته بالفتوحات المكية لابن عربي، الذي كان موضع إعجاب الأمير(١٨٧) .

ومثل كتاب « ذكرى العاقل وتنبيه الغافل» وهو بحث قدمه الأمير عبدالقادر(١٨٨) عندما اختير عضواً مراسلاً لمجمع الخالدين في باريز، فقدم هذا البحث أمامه على نسختين، إحداهما بالعربية، والأخرى مفرنسة بقلم ترجمان القنصلية في دمشق، وموضوع الرسالة في العقل المدرك والعلم وإثبات النبوة وفضل الكتابة والتأليف، والرسالة تعكس مجمل النظرة الثقافية التقليدية كما هي موجودة لدى الفلاسفة والمؤرخين العرب من أمثال ابن خلدون والطبري وابن سينا، وإن كان أسلوبها قد بدأ ينسلخ عن أسلوب العصور الوسطى المسجوع المتكلف، ويلجأ إلى الأسلوب المسترسل.

ومثل كتاب « المقراض الحاد لقطع لسان منتقصي دين الإسلام بالباطل والإلحاد» الذي جاءت كتابته نتيجة لبعض المحاورات التي كان يشارك فيها أثناء فترة الأسر في فرنسا، ومنها ما يشير إليه هو ويجعله سبباً دافعاً لتأليف الكتاب حين يقول(١٨٩) : « إني

في أيام ضيافتنا عند الدولة الفرنسوية ، تكلم بعض القسيسين في الإسلام ، وقال إن الغدر وعدم الوفاء فيه غير قبيح ولا منهي عنه» فدعاه ذلك بعد امتناع إلى أن يستجيب لرغبة العلماء في توضيح اللبس الذي يثار حول فهم بعض مبادئ الدين الحنيف .

إن مرحلة ما بعد الإمارة شكلت تتويجاً لعمر حافل بالعطاء والإخلاص والتفاني وتحقيق الجهاد بمعناه الواسع ، الذي لا يتوقف عند الجهاد بالسلاح كما كان الشأن في مرحلة الإمارة ، وهو ما يمكن أن يسمى بالجهاد الأصغر ، قياساً على الجهاد الأكبر الذي تبدى في هذه المرحلة الأخيرة ، وكان سلاحه العلم والحوار وضرب المثل ومحاربة الجمود والتقليد والدعوة إلى التسامح وتجسيد ملامح الشخصية العربية المسلمة ، لا من خلال التعبيرات وترديد الموروثات فحسب ، ولكن من خلال التمثل ومجابهة المواقف بروح شجاعة متفتحة ، يتحقق معها معنى الفروسية في مراحل العمر المتأخرة كما تحقق من قبل في مراحل العلم المتقدمة ، وإن اختلف المجال ، ويتأكد معها ، ليس فقط وحدة وتماسك الشخصية المتميزة للبطل المتميز مع اختلاف المراحل واتجاهات العطاء ، وإنما يتأكد أيضًا إمكانية الحديث عن نمط من وحدة مفهوم الشخصية العربية الإسلامية التي تلتف حول مجموعة من القيم الرئيسية ، وإن اختلفت تجليات وأشكال التعبير عن هذه القيم باختلاف الزمان والمكان والظروف المحيطة ، كما كان الشأن بالنسبة إلى الشخصيتين المتميزتين اللتين اصطحبناهما خلال هذا الكتاب ، أبي فراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري ، واللذين أثبتا معاً صلابة الجوهر الرئيسي لمنظومة القيم التي يصدران عنها ، والتي تبرهن على قدرتها على صياغة الشخصية المتميزة في مجتمع الصحراء ، أو في مجتمع المدينة ، وفي مواجهة الأصدقاء ، أو في مواجهة الأعداء ، وفي فترة ما قبل العصور الوسطى ، أو على مشارف العصر الحديث ، وفي ميادين الشعر ، أو العلم ، أو الفروسية ، أو الحرب .

****

الهـوامـــش

١ - الموازنة بين الشعراء، أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان، د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٣، ص ٣١٠ .

٢ - أبو فراس الحمداني، حياته وشعره، د. عبدالجليل حسن عبدالمهدي، مكتبة الأقصى، الأردن، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨١، ص ١٦٨ .

٣ - العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة، سنة ١٩٨٦، ص ١٤٢ ومابعدها .

٤ - الأغاني لأبى الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصورة، جـ ٤، ص ٢٥٦ .

٥ - مراتب النحويين، ص ٧٤، نقلاً عن شوقي ضيف، المرجع السابق ص ١٤٩ .

٦ - مقدمة ابن خالويه لديوان أبي فراس ص ٢ .

٧ - انظر مقدمة الديوان .

٨ - أعيان الشيعة، محسن الأمين الحسيني العاملي، دمشق، الطبعة الأولى سنة ١٩٤٥، جـ ١٨، ص ١٤٩ ومابعدها .

٩ - أبو فراس، حياته وشعره، د. عبدالجليل حسن عبدالمهدي، مرجع سابق ص ١٧٩ .

١٠ - حول تقييم الطبعات المختلفة للديوان، انظر: أبوفراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٠، د. نعمان القاضي، ص ٢١٧ ومابعدها .

١١ - ديوان أبي فراس : شرح الدكتور خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، لبنان سنة ١٩٩١، ص١٢ .

١٢ - الأغاني، مرجع سابق جـ ١١ ص ٤ .

١٣ - انظر: الكامل، ابن الأثير، الجزء السادس، ص ٢٠٧ ومابعدها بتصرف .

١٤ - ديوان أبي فراس، شرح الدكتور خليل الدويهي، ص ٥٠ .

١٥ - الديوان: ص ٢٩٠ .

١٦ - ورد هذا البيت فى معظم الطبعات «وليس يفضل فينا الفاضلُ الهرمُ» برفع الفاضل والهرم، ونحن نرى أن الملائم لما يقصده أبو فراس يتطلب نصب الفاضل الذى يشير إلى سيف الدولة، ورفع الهرم الذى يشير إلى ناصر الدولة .

١٧ - انظر: أبو فراس، حياته وشعره، مرجع سابق ص ١٨٢ .

١٨ - الديوان: ص ١٢٣ .

١٩ - حاشية الديوان: ص ١٣٢ .

٢٠ - المرجع السابق: ص ١٣٣ .

٢١ - هامش الديوان: ص ١٣٤ .

٢٢ - هامش الديوان: ص ١٣٥ .

٢٣ - حاشية الديوان: ص ١٣٨ .

٢٤ - هامش الديوان: ص ١٣٦ .

٢٥ - الديوان: ص ١٣٦ .

٢٦ - د.نعمان القاضي، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٧٣ ومابعدها.

٢٧ - الموازنة بين الشعراء : ص ٣١ وما بعدها .

٢٨ - الديوان: ص ٢٥٢ .

٢٩ - الديوان: ص ٢٥٥ .

٣٠ - الديوان: ص ٢٦٢ .

٣١ - الديوان: ص ١٦١ .

٣٢ - انظر قراءة للقصيدة في كتابنا «متعة تذوق الشعر» دار غريب، القاهرة، ص ٩٤ ومابعدها.

٣٣ - الديوان: ص ٣٠١ .

٣٤ - سيف الدولة وعصر الحمدانيين، د. سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٥٩، ص ١٤٣ .

٣٥ - أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ٧٦ ومابعدها، والمراجع المبينة بالهوامش .

٣٦ - انظر : شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني للشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، ص ٢٠٤ ومابعدها .

٣٧ - معجم الأدباء، ج ٥، ص ١٤٩ .

٣٨ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر لأبي منصور الثعالبي، شرح وتحقيق الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٣ . ج ١، ص ٩١ .

٣٩ - حول الحياة الأدبية والاجتماعية في بلاط سيف الدولة انظر : د. عبدالجليل حسن عبدالمهدي، مرجع سابق، الفصل الأول من الباب الأول والمراجع المبينة به.

٤٠ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ص ٤٣ .

٤١ - الديوان: ص ٦١ .

٤٢ - انظر: أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ١٤٩ والمراجع المبينة به .

٤٣ - الديوان: ص ٢٧٠ .

٤٤ - الديوان: ص ٣٢ .

٤٥ – يتيمة الدهر، جـ ١، ص ٦٣ .

٤٦ – الديوان: ص ٢٥٧ .

٤٧ – الديوان: ص ٢٩٩ .

٤٨ – انظر: كتاب «الفروسية في الشعر الجاهلي» للدكتور نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤ .

٤٩ – انظر: « أبو فراس، الموقف والتشكيل »، مرجع سابق، ص ١٦٩ .

٥٠ – الديوان: ص ١٦٤ .

٥١ – انظر : بناء لغة الشعر لچون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٩٣، ص ١٨٢ ومابعدها .

٥٢ – الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق ص ٣٢٣ .

٥٣ – المرجع السابق: ص ٥ .

٥٤ – أبو فراس، حياته وشعره، مرجع سابق ص ٥٤ .

٥٥ – الديوان: ص ٢١٣ .

٥٦ – أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ١٦٩ .

٥٧ – الديوان: ص ٢٤٧ .

٥٨ – الديوان: ص ٢٧٦ .

٥٩ – الديوان: ص ١١٥ .

٦٠ – الديوان: ١٦٢ .

٦١ – أبو فراس، الموقف والتشكيل : مرجع سابق ص ٢٧٧ .

٦٢ – أبو فراس، حياته وشعره، مرجع سابق ص ٢٢٤ .

٦٣ – الديوان: ص ١٧٢ .

٦٤ – انظر : تاريخ الأدب العربي بروكلمان : جـ ٢، ص ١٣، وانظر أيضًا: «أبو فراس، الموقف والتشكيل»، مرجع سابق ص ٢٨٦ .

٦٥ – الديوان: ص ٥٢ .

٦٦ – الديوان: ص ١٥٧ .

٦٧ – تاريخ الأدب العربي، جـ ٢، ص ٩٣ (مرجع سابق) .

٦٨ – انظر : المصايد والمطارد لكشاجم، طبع دار المعرفة ببغداد، وتاريخ الطبري، جـ ٦ ص ٤٩٤، وانظر أيضًا: الأغاني، جـ ٥، ص ٣٤٤، نقلاً عن شوقي ضيف «العصر العباسي الأول» ص ٥٥ .

٦٩ – المصايد والمطارد، دار المعرفة، بغداد، ص ١٧٣ .

٧٠ – انظر مقامات بديع الزمان، المقامة البشرية، ص ٤٤٩، مرجع سابق .

٧١ – المقامة الأسدية، مرجع سابق، ص ٣٥ .

٧٢ – «الصبح المنبي عن حيثية المتنبي»، يوسف البديعي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، ص ٣٥٣ ومابعدها، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٧ .

٧٣ – الديوان: ص ٢٢٧ .

٧٤ – الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق، ص ٣١١ .

٧٥ – يتيمة الدهر : مرجع سابق، ص ١١٢ .

٧٦ – انظر: أبو فراس الحمداني، مرجع سابق، ص ٢٧٢ ومابعدها، والمناقشات والآراء الواردة فيه .

٧٧ – أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ٢ – ١ وما بعدها بتصرف .

٧٨ – المرجع السابق: ص ١٠٨ .

٧٩ – الديوان: ص ٩٦ .

٨٠ – الديوان: ص ٨٥ .

٨١ – الديوان: ص ٨٧ .

٨٢ – الديوان: ص ٢٨٢ .

٨٣ – انظر تحليلنا للنص في كتابنا: « الكلمة والمجهر »، القاهرة، دار الشروق، سنة ١٩٩٦، ص ١٣٦ وما بعدها .

٨٤ – انظر حول النص، كتابنا : « تطور الأدب في عمان »، القاهرة، دار غريب، ١٩٩٨، ص ١٢٠ وما بعدها .

٨٥ – الديوان: ص ٤٨ .

٨٦ – الديوان: ص ٢٧٣ .

٨٧ – انظر : الأمير عبدالقادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، فؤاد صالح السيد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة ١٩٨٥، ص ١١ .

٨٨ – تاريخ العرب الحديث والمعاصر، د. عبدالرحيم عبدالرحمن عبدالرحيم، الطبعة الخامسة، دار الكتاب الجامعي، القاهرة، سنة ١٩٩٠، ص ٢٢٦ وما بعدها .

٨٩ – المرجع السابق، ص ٢٢٧ .

٩٠ – انظر : تاريخ المغرب وحضارته من قبيل الفتح الإسلامي إلى الغزو الفرنسي، د.حسين مؤنس، المجلد الثاني، الجزء الثاني ص ٣٧٨ وما بعدها، دار العصر الحديث للنشر والتوزيع .

٩١ – الداي، كلمة تركية تعني « الخال » وكانت تطلق على حاكم الجزائر تعبيرًا عن تودده للإنكشارية، انظر: الأمير عبدالقادر الجزائري، مرجع سابق ص ٤٥ .

٩٢ – تاريخ العرب الحديث (١٧٨١ – ١٩٢٠) دراسة في التنافس الأوربي الاستعماري على البلاد العربية، د. عبدالوهاب عبدالرحمن . ص ٢٦٦، دار القلم، دبي.

٩٣ – انظر : تاريخ المغرب وحضارته (مرجع سابق) ص ٣٧٨ .

٩٤ – Julien Charles - André, Histoire de Algerie Contemporain. p. 38. Paris 1964.

٩٥ – تاريخ العرب الحديث والمعاصر، ص ٢٢٨ .

٩٦ – حول الروح الصليبية للحملة، انظر : تاريخ العرب الحديث ص ٢٦٨ . وقصة الاستعمار في العالم العربي للدكتور نقولا زيادة ص ٣٨، دار الكاتب العربي، بيروت، والأمير عبدالقادر الجزائري ص ٤٧، وانظر في هامشه الإشارة إلى مرجع د. صلاح العقاد عن تطور السياسة الفرنسية في الجزائر .

٩٧ – انظر : قصة الاستعمار : ص ٣٩ .

٩٨ – لمراجعة نص البيان، انظر : المرجع السابق ص ٤١.

٩٩ – في تفاصيل خطط استنزاف الثروة ونزع الملكيات واستعمار التوطين، انظر: المغرب الكبير للدكتور جلال يحيى، الجزء الثالث، العصور الحديثة وهجوم الاستعمار، دار النهضة العربية، بيروت، سنة ١٩٨١ .

١٠٠ – انظر تعليق أحمد بن أبي الضياف على هذا الرحيل المخزي، في كتابه « إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان » نقلاً عن كتاب تاريخ الجزائر الحديث للدكتور محمد خير فارس ص ٢٠٧، مكتبة دار الشرق، بيروت .

١٠١ – تاريخ الجزائر الحديث من الفتح الإسلامي إلى الاحتلال الفرنسي، ص ٢٠٩ .

١٠٢ – يشار إلى أنه من أسباب عنف المقاومة في مدينة قسطنطينة، اعتماد الفرنسيين على خائن يدعى «يوسف» كان قد ارتد عن الإسلام، واعتنق الكاثوليكية، وكان عيناً للفرنسيين في قسنطينة، انظر: المغرب العربي الكبير ص ٢٦٩ .

١٠٣ – تاريخ الجزائر: ص ٢١١ .

١٠٤ – نقلاً عن : أعلام عرب محدثون من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للدكتور نقولا زيادة، ص ١٦، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت .

١٠٥ – انظر : الأمير عبدالقادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، ص ٥١، وانظر كذلك: بناة النهضة العربية لجرجي زيدان، ص١٣، دار الكاتب العربي، بيروت .

١٠٦ – حرص عبدالقادر على تلافي لقب « الخلافة » مراعاة للدولة العثمانية، وقبل في البدء لقب السلطان ولكنه سرعان ما تحاشاه، مراعاة لسلطان المغرب، واكتفى بلقب الإمارة الذي بويع له تحت شجرة الدردارة، تيمناً بالبيعة النبوية المباركة تحت الشجرة .

١٠٧ – انظر : أعلام عرب محدثون لنقولا زيادة، ص ٧١ .

١٠٨ – أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، د. أبو القاسم سعد الله، جـ ١، ص ١٢٨، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت .

١٠٩ – سيرة الإمام عبدالقادر وجهاده، الحاج مصطفى بن التهامي، تحقيق الدكتور يحيى بوعزيز، ص ٤٨، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، ١٩٩٥ .

١١٠ – المرجع السابق: ص ٤٧ .

١١١ – المرجع السابق: ص ٤٩ .

١١٢ – المرجع السابق: ص ٤٩ .

١١٣ – الحركة الوطنية في الجزائر، الدكتور أبو القاسم سعد الله، ص ٤٩، منشورات دار الآداب، بيروت.

١١٤ – سيرة الأمير عبدالقادر، الحاج مصطفى بن التهامي، ص ٥٠ .

١١٥ – الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ أحمد الخطيب، ص ٥٤١، دار العلم للملايين، بيروت.

١١٦ – شرح ديوان الأمير عبدالقادر الجزائري، د. ممدوح حقي، ص ١١، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، دار اليقظة العربية، بيروت .

١١٧ – ديوان الأمير عبدالقادر، شرح وتحقيق الدكتور ممدوح حقي، ص ١٥ .

١١٨ – فى إحدى النشرات التعريفية المبسطة لطلاب المدارس الفرنسية، ترد عند الحديث عن عبدالقادر هذه العبارات : A` travers l'Emir c'est une dimention de l'Algérien que nous decouvrons et une image de nous meme qui se perd, cette dimention c'est le bédouin au sens noble du terme pret au sacrifice, genereux, et chevaleresque. والعبارات واضحة في مدى قدرته على تجسيد هذه القيم البدوية النبيلة لدى «الآخر»، ودفعه إلى الإعجاب بها .

١١٩ – ديوان الأمير عبدالقادر الجزائري، شرح وتحقيق الدكتور ممدوح حقي (مرجع سابق) ص ٣٥ .

١٢٠ – الأمير عبدالقادر للدكتور فؤاد صالح السيد ... ص ٣٩ والمراجع المبينة بهامشه .

١٢١ – انظر آراء العقاد وعادل الصلح ويحيى بوعزيز حول هذه القصة في كتاب: الأمير عبدالقادر لفؤاد صالح السيد السابق الذكر ص ٤٣ وما بعدها .

١٢٢ – المغرب الكبير للدكتور جلال يحيى، ص ١٤١ .

١٢٣ – تاريخ العرب الحديث للدكتور عبدالوهاب عبدالرحمن، ص ٢٧١ .

١٢٤ – المغرب العربي الكبير في العصر الحديث للدكتور شوقي عطا الله الجمل، ص ٣٦٤ .

١٢٥ – Revue d'Histioire Modern et contemporain. 1967 . p. 151 نقلاً عن، تاريخ الجزائر الحديث، د. محمد خير فارس، ص ٢٢٩ .

١٢٦ – تاريخ الجزائر الحديث، للدكتور محمد خير فارس، ص ٢٢٩ .

١٢٧ – انظر : الحركة الوطنية في الجزائر لأبي القاسم سعد الله، ص ٥٠ .

١٢٨ - انظر : بناة النهضة العربية لجرجي زيدان، ص ١٧ .

١٢٩ - المرجع السابق ص ١٢، وانظر : الحركة الوطنية لأبي القاسم سعد اله، ص ٥٠ .

١٣٠ - أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، أبو القاسم سعد الله، ص ١٢٩ .

١٣١ - انظر : عبدالقادر الجزائري فارس البحر الأبيض المتوسط (حكايات الأنباء الماضية لأبناء الأيام الآتية) قدري قلعجي، ص ٢١، المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، سنة ١٩٩٤ .

١٣٢ - انظر : الثورة الجزائرية دراسة وتاريخ لأحمد الخطيب، ص ٥٢ .

١٣٣ - انظر : عبد القادر الجزائري لقدري قلعجي، ص ٢٢ .

١٣٤ - المرجع السابق ص ٢٢ .

١٣٥ - انظر : تاريخ العرب الحديث، د. عبدالوهاب عبدالرحمن، ص ٧٢ .

١٣٦ - المغرب الكبير: د. جلال يحيى، الجزء الثالث، العصور الحديثة، وهجوم الاستعمار، ج٣، ص ١٤٥، ١٤٦ (مرجع سابق) .

١٣٧ - الأمير عبدالقادر متصوفاً وشاعراً، د. فؤاد صالح السيد، ص ٥٣، ٨٨ .

١٣٨ - انظر : تاريخ المغرب وحضارته، د. حسين مؤنس ص ٣٥٨، وقد حاول الاستعانة ببعض الأوربيين لتدريب الجيش ولإقامة مصانع للذخيرة ومن بينها مصنع لصب البنادق، واشتهر من هؤلاء المستشرق الفرنسي ليون روشي الذي اتخذه الأمير مستشارًا له بعد أن اعتنق الإسلام وأقام عنده

١٣٩ - كان الجيش يرافقه عدد من الخياطين والسروجية لإعداد وإصلاح ما يلزم إصلاحه من ملابس الجنود وسروج الخيل، وكان يرافقه كذلك مختصون لإصلاح السلاح يسمون «ڤرداجية»، وكان للأمير أركان حرب وكتبة أسراره، وعندما يستقر الأمير بجيشه في مكان معين ينصب الخيام بنظام

١٤٠ - انظر : الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ، د. أحمد الخطيب، ص ٥٨، ٥٩ .

١٤١ - انظر : عبدالقادر الجزائري فارس البحر الأبيض المتوسط، قدري قلعجي، ص ١٩ وما بعدها (مرجع سابق) .

١٤٢ - انظر : الحركة الوطنية في الجزائر، د. أبو القاسم سعد الله، ص ٥٥ (الهامش) .

١٤٣ - الديوان: ص ٣٢ .

١٤٤ - انظر : الديوان ص ١٢٥ .

١٤٥ - الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ، أحمد الخطيب، ص ٥٥ .

١٤٦ - المرجع السابق: ص ٥٦ .

١٤٧ - المغرب الكبير وهجوم الاستعمار، د. جلال يحيى، ص ١٤٣ .

١٤٨ – انظر : المغرب العربي الكبير في العصر الحديث، د. شوقي الجمل، ص ٢٦٧ .

١٤٩ – انظر : المغرب الكبير، العصور الحديثة وهجوم الاستعمار، د. جلال يحيى، ص ١٤٥ .

١٥٠ – الثورة الجزائرية، أحمد الخطيب، ص ٦١ .

١٥١ – المغرب الكبير، د. جلال يحيى، الجزء الثالث، العصور الحديثة وهجوم الاستعمار ص١٤٧ .

١٥٢ – الثورة الجزائرية، أحمد الخطيب، ص ٦٣ .

١٥٣ – المرجع السابق: ص ٦٣ .

١٥٤ – حول الاتصالات مع بريطانيا وأمريكا، انظر : أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، د. أبو القاسم سعد الله، جـ ١، ص ١٣٥ وما بعدها، دار الغرب الإسلامي .

١٥٥ – السياسة الفرنسية في الجزائر من ١٨٢٠ – ١٩٥٩، د. جلال يحيى، ص ١٤٦ .

١٥٦ – تاريخ الجزائر الحديث، د. محمد خير فارس، ص ٢٥٣ .

١٥٧ – تاريخ العرب الحديث، د. عبدالوهاب عبدالرحمن، ص : ٢٨ .

١٥٨ – انظر : تاريخ الجزائر الحديث للدكتور محمد خير فارس، ص ٢٥٤ .

١٥٩ – المرجع السابق: ص ٢٥٥ .

١٦٠ – الحركة الوطنية الجزائرية، د. أبو القاسم سعد الله، ص ٥٥ .

١٦١ – بناة النهضة العربية، جرجي زيدان، ص ١٩ .

١٦٢ – تاريخ المغرب الكبير، د. جلال يحيى، الجزء الثالث، ص ١٧٨ .

١٦٣ – تاريخ المغرب وحضارته، د. حسين مؤنس، ص ٣٨٠ .

١٦٤ – انظر : تحفة الزائر في مآثر الأمير عبدالقادر وأخبار الجزائر، الجزء الثاني، سيرته العلمية ص ١٨٩، المطبعة التجارية، الإسكندرية سنة ١٩٠٣ .

١٦٥ – راجع بعض هذه الرسائل، « في تحفة الزائر » من ص ١٨٦ إلى ص ٢١٢ .

١٦٦ – فارس الجزائر الأمير عبدالقادر، العماد مصطفى طلاس، ص ٢٦١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤ .

١٦٧ – المرجع السابق: ص ٢٦٣ .

١٦٨ – تحفة الزائر: ص ٤٠ .

١٦٩ – المرجع السابق: ص ٤٠ .

١٧٠ – انظر : فارس الجزائر الأمير عبدالقادر، مصطفى طلاس، ص ٣٠٢ .

١٧١ – تحفة الزائر: ص ٩٣ .

١٧٢ – المرجع السابق: ص ٩٤، وانظر تفصيلات الأحداث في كتاب مصطفى طلاس: فارس الجزائر، ص ٣٠٥ وما بعدها، وكذلك في كتاب جرجي زيدان : بناة النهضة العربية ص ٢١ وما بعدها .

١٧٣ – بناة النهضة العربية، جرجي زيدان، ص ٢١، ٢٢ .

١٧٤ – انظر تفاصيل الرسائل المرفقة بالنياشين في: « تذكرة الزائر » ص ٩٨ – ١١٥ .

١٧٥ – انظر نص الرسالة في: تحفة الزائر، ص ١١٤، ١١٥ .

١٧٦ – انظر: الأمير عبدالقادر متصوفاً وشاعراً، فؤاد صالح السيد، ص ٧٨ وما بعدها والمراجع المبينة به .

١٧٧ – المرجع السابق: ص ٧٨ .

١٧٨ – انظر : الأمير عبدالقادر رائد الكفاح الجزائري للدكتور يحيى بوعزيز، الدار العربية للكتاب، الجزائر، ص ٣١٨، وقد أشار في هامشه إلى وثائق قناة السويس بمكتبة قصر عابدين، ومكتبة كلية الآداب بجامعة القاهرة .

١٧٩ – انظر تحفة الزائر، ص ١٨٥، ١٨٦ .

١٨٠ – الأمير عبدالقادر رائد الكفاح الجزائري، د يحيى بوعزيز، ص ٣١٩ .

١٨١ – الديوان: ص ١١، في ردّ الأمير على قصيدة طويلة امتدحه بها العالم الحاج مصطفى شلبي البغدادي، وقد مرَّ بدمشق، فأكرمه الأمير وأجلَّه، والقصيدتان معايدة متبادلة بمناسبة عيد الضحية.

١٨٢ – الديوان : ١٧٢، وكان الأمير قد بنى قصراً للاصطياف في دُمَّر وسط البساتين، وحين شعر بمرضه الأخير طلب أن ينتقل إليه وفيه فاضت روحه الطاهرة إلى بارئها .

١٨٣ – الديوان، تحقيق ممدوح حقي، ص ١٣٢ .

١٨٤ – انظر : الديوان ص ١٣٨ .

١٨٥ – انظر : الديوان ص ٢٠٢ .

١٨٦ – انظر : الديوان ص ١٩٣ وما بعدها .

١٨٧ – انظر : الأمير عبدالقادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، فؤاد صالح السيد، ص ٩٩ .

١٨٨ – انظر : ذكرى العاقل وتنبيه الغافل، تأليف الأمير عبدالقادر الجزائري، تحقيق الدكتور ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، عن الصورة الخطية لرسالة الأمير في المقدمة.

١٨٩ – انظر : المقراض الحاد لقطع لسان منتقصي دين الإسلام بالباطل والإلحاد، تأليف الأمير عبدالقادر الجزائري، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت، ص ٩ من مقدمة الدكتور ممدوح حقي.

****

المراجـــع

١ - **أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر** : د. أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت .

٢ - **أبو فراس الحمداني، حياته وشعره** : د. عبدالجليل حسن عبدالمهدي، مكتبة الأقصى، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨١، الأردن .

٣ - **أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي** : د. نعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٠، القاهرة .

٤ - **أعلام عرب محدثون من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر** : د. نقولا زيادة، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت .

٥ - **أعيان الشيعة** : د. محسن الأمين الحسينى العاملي، الطبعة الأولى، سنة ١٩٤٥، دمشق .

٦ - **الأغاني** : الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصورة ١٩٦٥، القاهرة .

٧ - **الأمير عبدالقادر رائد الكفاح الجزائري** : د. يحيى بوعزيز، الدار العربية للكتاب، الجزائر .

٨ - **الأمير عبدالقادر الجزائري متصوفًا وشاعرًا** : فؤاد صالح السيد، المؤسسة الوطنية للكتاب، سنة ١٩٨٥، الجزائر .

٩ - **بناء لغة الشعر** : چون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، دار المعارف، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٩٣، القاهرة .

١٠- **بناة النهضة العربية** : جرجي زيدان، دار الكاتب العربي، بيروت .

١١- **تاريخ العرب الحديث (١٧٨١-١٩٢٠)** : د. عبدالوهاب عبدالرحمن، دار القلم، دبي.

١٢- **تاريخ العرب الحديث والمعاصر** : د. عبدالرحيم عبدالرحمن عبدالرحيم، دار الكتاب الجامعي، الطبعة الخامسة، سنة ١٩٩٠، القاهرة.

١٣- **تاريخ المغرب وحضارته من قبيل الفتح الإسلامي إلى الغزو الفرنسي** : د. حسين مؤنس، دار العصر الحديث للنشر والتوزيع، المجلد الثاني، الجزء الثاني .

١٤- **تحفة الزائر في مآثر الأمير عبدالقادر وأخبار الجزائر، وسيرته العلمية** : جمعها ابنه السيد محمد بن عبدالقادر، المطبعة التجارية، الإسكندرية، سنة ١٩٠٣ .

١٥- **تطور الأدب فى عمان** : د. أحمد درويش، دار غريب، سنة ١٩٩٨، القاهرة .

١٦- **الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ** : أحمد الخطيب، دار العلم للملايين، بيروت .

١٧- **الحركة الوطنية في الجزائر** : د. أبو القاسم سعد الله، منشورات دار الآداب، بيروت .

١٨- **ديوان أبي فراس** : شرح الدكتور خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، سنة ١٩٩١، لبنان .

١٩- **ذكرى العاقل وتنبيه الغافل** : تأليف الأمير عبدالقادر الجزائري، تحقيق الدكتور ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت .

٢٠- **سيرة الإمام عبدالقادر وجهاده** : الحاج مصطفى بن التهامي، تحقيق الدكتور يحيى بوعزيز، دار الغرب الإسلامي، سنة ١٩٩٥، بيروت .

٢١- **سيف الدولة وعصر الحمدانيين** : د. سامي الدهان، دار المعارف، سنة ١٩٥٩، القاهرة .

٢٢- **شرح ديوان الأمير عبدالقادر الجزائري** : د. ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، بيروت .

٢٣- **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني** : الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة المدني، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، القاهرة .

٢٤- **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي** : يوسف البديعي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٧، القاهرة .

٢٥- **عبدالقادر الجزائري فارس البحر المتوسط (حكايات الأنباء الماضية لأبناء الأيام الآتية)**: قدري قلعجي، المطبوعات للتوزيع والنشر، سنة ١٩٩٤، بيروت .

٢٦- **العصر الجاهلي** : د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة، سنة ١٩٨٦، القاهرة .

٢٧- **فارس الجزائر الأمير عبدالقادر** : العماد مصطفى طلاس، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤ .

٢٨- **الفروسية في الشعر الجاهلي** : نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤، بيروت .

٢٩- **قصة الاستعمار في العالم العربي** : د. نقولا زيادة، دار الكاتب العربي، بيروت .

٣٠- **الكلمة والمجهر** : د. أحمد درويش، دار الشروق، سنة ١٩٩٦، القاهرة .

٣١- **معجم الأدباء** : ياقوت الحموي.

٣٢- **المغرب العربي الكبير في العصر الحديث** : د. شوقي عطا الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .

٣٣- **المغرب الكبير** : د. جلال يحيى، الجزء الثالث : العصور الحديثة وهجوم الاستعمار، دار النهضة العربية، سنة ١٩٨١، بيروت .

٣٤- **الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان** : د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى الحلبي، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٧٣، القاهرة.

٣٥- **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر** : أبو منصور الثعالبي، شرح وتحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٣، بيروت .

فهرس

- **تصدير**، عبدالعزيز سعود البابطين ٣

- **بين يدي الكتاب** ٥

- **مدخل: بين شخصيتين**، ملامح الائتلاف والاختلاف ٧

القسم الأول:

- **في صحبة أبي فراس الحمداني** ٢١
  - ١ - الديوان ٢٧
  - ٢ - صورة الأب الغائب ٣٢
  - ٣ - صورة الأم الحبيبة ٥٦
  - ٤ - صورة الفارس المحارب ٧٣
  - ٥ - صورة المحب ٩٢
  - ٦ - صورة الطرد والصيد ١٠٩
  - ٧ - صورة الأسير ١١٩

القسم الثاني:

- **في صحبة الأمير عبد القادر الجزائري**
  - ١ - الزمان والمكان ١٣٧
  - ٢ - ما قبل الإمارة: مرحلة التكوين والخبرة النظرية ١٤٥
  - ٣ - مرحلة الإمارة ١٥٥
  - ٤ - مرحلة ما بعد الإمارة ١٧٧
- الهوامش ١٩٧
- المراجع ٢٠٦
- الفهرس ٢٠٨

****